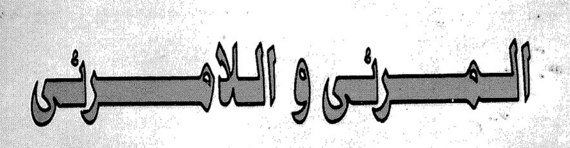
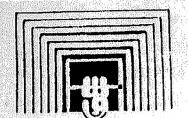
٢١

كتابات نقدية







كتابات نقدية

٢١

المرئى واللا مرئى

د. رمضان بسطاويسى محمد

وزارة الثقافة



الهيئة العامة لقصور الثقافة

اكتوبر ١٩٩٣

المراسلات : باسم مدير التحرير على العنوان التالى
٢٦ ا شارع امين سامى - القصر العينى - القاهرة - رقم بريدى ١١٥٦١

كتابات نقدية

سلسلة شهرية

تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة

اهداء :

إلى الشيخ عبدالرحمن المكباتى، نور الطريق. ويوسف زيدان. والسيد نجم، «رفيق الطريق» إلى حسنين حمودة، وحمدى عبد العزيز رفقاء مسيرة الوعى الشقى، اللذان تعلمت منهما الكثير..

رمضان بسطاويسى

القاهرة سبتمبر ١٩٩٣

مقدمة

كتبت هذه الدراسات بهدف البحث عن المنهج الجمالى لدى بعض كتاب القصة فى تشكيل عالمهم الابداعى ، وقد لايكون البحث عن المنهج الجمالى مشروعا فى لغة النقد التقليدية ، التى لا تهتم بآلية التشكيل الجمالى ، ولكن كانت هذه الكتابات محاولة لصياغة طموح اكبر للبحث عن الخطاب الثقافى للإبداع المصرى ، بمعنى الكشف عن صورة العالم والوعى به لدى الابداع االأدبى ، وقد بدأ هذا بدراسة عن الخطاب الثقافى للابداع لدى نجيب محفوظ ، حيث يمكن ان تجد فلسفة مصاغة من خلال لغة الصور القصصية ، وليس من خلال لغة التصورات والمفاهيم المجردة .

وقد استفدت من العكوف على هذه الأعمال لدى أمين ريان ، وضياء الشرقاوى وسعد مكاوى وفتحى غانم ، حيث وجدت آفاقا جديدة تنفتح لى ، حين استمعت إلى النصوص ، فوجدت عالما غنيا لدى هؤلاء الكتّاب ، رغم انهم يمارسون الكتابة فى

الواقع الثقافي المصرى منذ فترة ليست قصيرة . ولهذا فيمكن القول أن هذا الكتاب مقدمة لمحاولات أخرى لدراسة الابداع من منظور عالم الجمال الأدبى ، وهو طموح قد افتتحه بشكل نظرى ، الدكتورى عبد المنعم تليمة في كتابه « مداخل نحو علم الجمال الأدبى » حيث بذر فيه بذور الفكر الجمالى ، لاسيما ذلك الفكر الذى يرتبط بالمنهج الاجتماعى .

وقد ارسى اصوله چورج لوكاتش (١٨٩٨ ـ ١٩٧١) ، وتبعه لوسيان جولد مان وآخرين .. لكن لم يتح لهذه المحاولة أن تكتمل ، لأنها مشروع أكبر من اى فرد ويتطلب جماعة ، أو مؤسسة علمية ، لأن دراسة هذا الكم الهائل من نصوص الإبداع والكشف عن التعدد الجمالى بين مؤلفيها يحتاج لجهود أفراد عديدة .. لأن الدراسة الجمالية لا يمكن أن تتوقف عند نص واحد ، أو أعمال مؤلف واحد ، وإنما نصوص كثيرة لمؤلفين متنوعين ، لكن يمكن اكتشاف البعد الكلى في هذه النصوص ، والأختلاف الذى يؤسس ثقافة العصر ..

وقد وجدت أن لكل كاتب ايقاعاته المتكررة ، التى يعزف علجيها بشكل متنوع من خلال أعمال ، فثمة ثيمات تتكرر في علاقات مختلفة تفضح عن صورة العصر ، والتاريخ وجماليات المكان لدى الكاتب ، ولعل تطور علوم اللغة والنقد الأدبى قد

ساهمت في تقديم أدوات إجرائية تساعدنا في تجسيد العناصر التشكيلية والقيم الجمالية في العمل الأدبي .

إنها محاولة أقدمها على استحياء للقارىء ، وأتمنى أن أجد لديه ما يساعدني على إنجاز هذا المشروع ، فلقد قدمت أعمالاً تالية عن كتاب آخرين مثل : جمال الغيطاني محمد المخزنجي ، إبراهيم عبد المجيد ، أبو المعاطي أبو النجا محمد العمري ، سعيد الكفراوي ، والسيد نجم ، وسيد الوكيل ، ومصطفى الضبع ، وربيع الصبروت ، وسعيد عبد الفتاح .

وأحاول اكتشاف هذه الأعمال الجديدة للأدب الذي بدا يطالعنا في أواخر الثمانينيات لأسماء جديدة مثل رضا البهات ، وسيد عبد الخالق ، وفوزي شلبي ، وممدوح عبد الستار ، وعبد الحكيم حيدر وغيرهم من الأسماء الطالعة التي تستكمل ملامح الصورة .

هذا الكتاب مغامرة ، أتحمل مسئولية مابها من أخطاء ، وآمل في تجاوزها وأشكر الأصدقاء الذين ساعدوني ، وتحملوني في إنجاز هذا ، ومنهم الأديب أمين ريان ، والقاص : السيد نجم ، والشاعر محمد كشيك ، والناقد مجدي توفيق ..

رمضان بسطاويسي محمد

المغربلين. القاهرة سبتمبر ١٩٩٣

دراسة تحليلية للعالم الابداعى عند أمين ريان

مدخل :

لا يدرى المرء سببا لهذا التجاهل النقدى لكتابات امين ريان ، فليس هناك كتابات نقدية تكشف وتحلل وتنقب وتصف عالمه الفنى والجمالى ، وكل ما نجده هى إشارات فى كتب تاريخ الأدب القصصى ، وانطباعات عامة ، لا تتوقف عنده بوصفه علامة من علامات الثقافة المصرية ، فمن يقرأ أعماله الإبداعية ، سواء كانت رواية أو قصة قصيرة ، يجد انه أمام كاتبا له تجربته الإبداعية المتميزة ، فى رؤيته للعالم وفى البنية التشكيلية التى قدم بها هذه الرؤية والأمر لا يقف عند حدود التميز ، ولكن تجربته الابداعية تجسد ـ على نحو جلى ـ بعض السمات الأساسية للأدب المصرى المعاصر ، فإذا كان الأدب والفن من منظور علم اجتماع المعرفة وتاريخ الأفكار ، ومنهج تحليل الشعور الجمعى ، هو مصدر من مصادر فهم الذات القومية لنفسها ، وكيف ترى الآخر ؟ ، وكيف تفهم العالم من حولها وكيف تدركه ؟ ، فإن اعمال أمين ريان ـ بفهمه الخاص للقصة القصيرة ، ورؤيته وممارسته

للفن الروائى ـ هى لحظة أساسية من لحظات تطور الإبداع المصرى منذ الخمسينيات حتى الآن ، ولهذا فإن التجاهل النقدى للأبعاد المختلفة التى تطرحها تجربة أمين ريان فى حياتنا الثقافية ، تجعل المرء يتساءل ، هل مازلنا نفهم النقد بوصفه متابعة للأعمال الإبداعية فقط ، ام ان النقد يعمق ويشخص رسالة المبدع فى الحياة الثقافية ؟! إن الإبداع والنقد جزء من الخبرة الكلية بالثقافة ، والثقافة فى معناها العميق هى تعبير عن اغتراب الفنان عن نفسه فيكتب ليكتشف ذاته ، ويكتشف ما حوله ، وهى ايضا تعبير عن اغتراب الفنان عن مجتمعه ، فيسجل إدراكه الجدلى بالواقع ، إن عيون المبدع التى تلتقط وتختار وتكتب هى تعبير وتحليل وتكثيف للشعور بمعناها الفينومنيولوجى الذى يتضمن الحس والعقل والخبرة اليومية المعاشة .

إن كتابات أمين ريان بهذا المعنى هى جزء من تاريخنا الثقافى والاجتماعى تتجاور مع أعمال نجيب محفوظ وغيره من الكتاب الذين عاصرهم ، ولذلك فإن الكتابة النقدية عن أمين ريان لابد أن تضعه فى هذا السياق من تاريخنا وليس الأمر خاص بتاريخ الرواية والقصة القصيرة (بوصفه من الرواد) ، ولكن الأمر خاص بالموقف الذى تطرحه كتاباته ، لاسيما أنه قد عاصر لحظات

تاريخية هامة فى التاريخ المصرى المعاصر ، قبل ثورة ١٩٥٢ ، وما بعدها ، فرواية « المعركة » وكان الاسم الأصلى للـرواية هـو « القاهرة ١٩٥١ » وطبعت هذه الرواية سنة ١٩٥٦ ، وصدرت عن دار الفكر العربى بمقدمة للدكتور على الراعى ، والرواية تصور ، تفتح الوعى المصرى بعد الثورة ، والاغتراب الذى كان يعانيه الشباب المصرى ، فى تلك الفترة ، فالبطل فى الرواية ،

يعرض من خلاله الكاتب مشكلة الوعى والتذبذب بين مجموعة كبيرة من المتناقضات ، وكان التقابل البنيوى هو السمة التشكيلية الأساسية التى بنى بها المؤلف روايته ، التقابل بين الداخـل والخارج ، الواقع المنهار ، والأمل فى واقع أفضل ، ويطرح كل هذه المتناقضات من خلال أنماط حية ، فالبطل يشعر أن الواقع من حوله والبشر أيضا يستعصى عليه فهمهم من خلال مقولات حياته الماضية ، لأن الواقع الجديد يفرض عليه اكتشاف فهما جديداً ، وصورة أخرى ، يستطيع من خلالها أن يفهم الواقع مَمثلاً « هالة » ، بحكم انتماءها الطبقى ، المفروض أن تعادى كفاح الشعب بينما وعيها يطرح فاعلية فى السلوك تناقض انتمائها الطبقى ، إن رواية « المعركة » وهى الرواية الثانية للمؤلف بعد روايته الأولى المتميزة « حافة الليل » ، هى استكمال لكثير من الجوانب التى طرحها الكاتب فى رواية حافة الليل ، لأن بنية

الرواية الثانية هى نفسها بنية الرواية الأولى ، فكلتا الروايتين تعتمد على البطل المشكل ، بوصفه بؤرة تجتمع من خلالها رؤيتنا لباقى الأبطال فى الرواية و« الأنا » فى الرواية بشكل عام (عند أمين ريان) هى وسيلة لرؤية الآخر ، مثلما أن دراسة « الآخر » ، هى تحليل للتطور العقلى والنفسى والروحى التى تمر به « الأنا » ، صحيح أن الناقد يلاحظ تقدما فى قدرات الكاتب بين الرواية الأولى والثانية ، فالرواية الأولى تستخدم ضمير المتكلم ، بينما رواية المعركة تستخدم ضمير الغائب ، وهذا له دلالة فى رؤية الكاتب للعالم ، ففى رواية حافة الليل ، يعرض الكاتب « للآخر » من خلال « الأنا » ، ويصف الواقع من خلال منظور الذات ، ووفق موقعها من الرؤية ، بينما فى رواية المعركة أتاح استخدام الكاتب لضمير الغائب ، أن يصف الآخر ، كما يتبدى بتناقضاته وبدأ البطل فى الرواية يفهم تناقضاته الداخلية ، حين أتاح لتناقضات الواقع والآخر مساحة أكبر فى وعيه ، فواقع الكفاح الشعبى فى الخمسينيات الذى صاحب ثورة يوليو ١٩٥٢ ، وتعاظم روح المقاومة والصراع مع الواقع ، تمتد طوال الرواية لتعبر على مستوى آخر من الصراع داخل شخصية البطل نفسه .

فالبطل فى أعمال أمين ريان قد تطور من رصد تطوره الداخلى من خلال انعكاس الوعى على ذاته ، أى أن يصبح الذات موضوعا

للتفكير ، إلى رصد التطور الداخلي من خلال الوعى بشىء ، والتلاحم مع الواقع ، فى علاقة اتصال وانفصال فى آن واحد ، والحقيقة أن أعمال أمين ريان القصصية بعد ذلك تتجاوز هذه الصورة من البطل ، الذى يعانى من الصراع بين الداخل والخارج هل يغلق عينيه وينظر داخل نفسه ، أم يفتح عينيه ليرى الواقع فحسب ؟ ، وقصصه القصيرة ، ابتداء بمجموعة « الموقع » (١٩٦٧) ومرورا بقصص من النجيلى (١٩٧٧) ، وصديق العراء (١٩٧٧) والمعابر (١٩٨١) وانتهاء بالطواحين (١٩٨٧) تجسد لنا المرىء واللامرئى ، ويشعر القارىء بأن الكاتب قد صقلته الخبرة ، وبدأ يقدم صياغة تشكيلية للقضية التى يعانى منها فى روايتيه الأوليتين .

بل إن أمين ريان قد عاصر أيضا ظهور الأشكال الجنينية للثقافة المصرية حين كان يقتصر وجودها على جماعات الفن والأدب التى ظهرت فى الأربعينيات من هذا القرن ، وكانت هذه الجماعات تضم الفنانين وكتاب القصة والشعراء وكانت لها رؤية للمجتمع المصرى ، هذا بالإضافة إلى أن أمين ريان قد شارك بكتاباته فى المحاولات الفردية لإصدار كتب ومجلات ، لتنمية الوعى الاجتماعى والفنى والجمالى بما يخدم قيم التقدم فى المجتمع المصرى .

— ٢ —

والحقيقة أن تجربة أمين ريان الإبداعية ذات أبعاد متعددة ، فهو فنان تشكيلى ، مارس فن الرسم ، ولا يزال ، وله إنتاجه الفنى ، وتجربته فى الفن التشكيلى تحتاج لقراءة نقدية خاصة تبين لنا كيف كان يتعامل مع أدوات التشكيل فى صياغة رؤاه الجمالية ، ذلك أنه من يتأمل أعماله التشكيلية يدرك الكاتب فنانا تشكيليا ، له وجهة نظر خاصة فى الفن ، تقوم على أساس اكتشاف واقع « الأنا » ، وواقع ال « نحن » ، وهو يرصد البنية التشكيلية للوعى المصرى لدى قطاع كبير من الجماهير ، بوعى مشارك ومسئول بما يمور داخل الشخصية المصرية ، من تطور ، ومن وعى بالتراث الدينى والقومى ، وألوان الكاتب تعكس درجات الحزن المصرى الصميم ، والخوف المتأصل فى النفوس من السلطة ، بأشكالها المختلفة ، ابتداء من السلطة داخل الوعى البشرى نفسه كجرثومة فى الوعى ، وانتهاء بالسلطة فى الآخر .. إن أعماله التشكيلية يمكن قراءتها على مستوى متداخل مع تجربته الإبداعية ككل ، فى القصة والرواية والقراءة ، فالكاتب يحتفظ بأوراق كثيرة يعيد فيها صياغة قراءاته وفق منظوره الخاص ، ورؤيته الذاتية ، ومن يطلع على هذه الأوراق ، يجد تنوع اهتمامات الكاتب وهمومه ، فهو يقرأ فى اللغة ، وعلوم اللغة

الحديثة والمعاصرة ، ويقرأ فى الفكر الفلسفى منذ القدم حتى الآن ، ويقرأ فى كثير من مجالات المعرفة الإنسانية ، ولولا أن الكاتب لهذه الدراسة يؤمن أنه ليس هناك تطابق بين الوعى والسلوك ، كما يقول عالم النفس البنيوى جان بياجيه ، والعمل الإبداعى هو سلوك للكاتب تجاه الواقع الذى يحيط به ، وتجاه ذاته ، لكنت قد استعنت بهذه الأوراق فى كتابه هذه الدراسة ، لكن لقد تطور النقد ، واستفاد من تقدم العلوم الإنسانية ، فالنقد حين يحلل نصاً ما لا يبحث عن كاتبه ، فالعمل الإبداعى ينفصل عن مبدعه بمجرد الانتهاء من كتابته نهائياً ، وبالتالى فما يهم النقد هو البحث عن البنية المركزية للعمل الفنى التى تقدم رؤية للعالم ، ولو كان الوعى يتطابق مع السلوك ، لصار بحثنا فى العمل الفنى هو سيرة ذاتية للمؤلف ، نعيد كتابتها وفق حل رموز العمل الإبداعى من خلال معطيات وعى الكاتب ، بينما العمل الفنى يحل رموزه من داخله ، وليس من خارجه حتى لو كان الكاتب نفسه .

ولكن اعترف بأن تحليل أعماله الفنية فى الفن التشكيلى ، تساهم إلى حد كبير فى حل كثير من معضلات وقضايا أعماله فى الفن القصصى ، ويمكن أن تكون مستوى آخر لمستويات الرؤية الإبداعية الواحدة لديه ، وأبعاد متعددة لهذه الرؤية ، ولقد فكرت فى أن أقدم قراءة جدية لفنــه الإبداعى ، من خــلال التحليل

المتداخل للوحة والقصة على قدم المساواة ، لاكتشاف أبعاد الرؤية لديه ، لولا أننى وجدت أن هذا يحتاج إلى التوقف عند أعمال قصصية ولوحات معينة ، وهذا قد سبق تقديمه فى النقد الأوروبى بين القصيدة والصورة ، ولكن لشاعر ومصور كلاهما يختلف عن الآخر ، فأحدهما يكتب ما يقرأه فى اللوحة والآخر قد يرسم ما يسمعه من القصيدة ، وكلاهما قد يسبق الآخر ، وحدث هذا أيضا بين الموسيقى والرواية والفلسفة ، فلقد عبر الموسيقار الإيطالى روسنى عن رواية (فيلهم تل) بالموسيقى ، وكتب الموسيقار الألمانى ريتشارد شتراوس قصيد سيمفونى يعبر فيه عن كتاب بنيته (هكذا تكلم زرادشت) ، وهذا التزاوج فى الفنون ، والوحدة بينهما نجده فى علم الجمال والنقد الفنى ، لكن قليلة هى المحاولات التى يجمع فيها الفنان بين الفن التشكيلى والقصة على النحو الذى نجده عند أمين ريان ، ولم يشهد النقد العربى لدينا هذه المحاولات النقدية التى تحاول أن تجمع بين النقد الفنى التشكيلى ، والنقد الفنى القصصى لدى فنان واحد ، هذا بالإضافة إلى أن هذا لم يعتاده النقد لدينا ، رغم حديثنا المتواصل عن النظريات النقدية الحديثة والمعاصرة ، والتى أتاحت لنا قدرات كبيرة فى تحليل النص والعمل الفنى ، ولذلك سأكتفى بالإشارة هنا إلى تداخل التجربة الإبداعية فى القصة وفن التصوير

(الرسم) عند أمين ريان ، لأن هناك علاقة جدلية بين أمين ريان الكاتب المبدع للرواية والقصة القصيرة ، وبين أمين ريان الفنان التشكيلى ، بل إن كثير من قصصه ورواياته تدين فى وجودها الفنى والجمالى للحس الإبداعى الذى يمتلكه أمين ريان بوصفه فنانا تشكيليا ، فالحقيقة أن أعمال أمين ريان فى الفن التشكيلى تكمل الناقص فى تجربته القصصية ، والعكس صحيح أيضا ، ويمكن أن نلاحظ من قراءة وتأمل أعماله الفنية وقصصه ، فالإشكاليات التى كان يتعرض لها أمين ريان ، وتعبر عن الخوف ، وتعقيد العلاقة بالآخر ، نجدها فى قصصه ، بينما الإدراك البسيط للواقع دونما خوف نجده فى الفن التشكيلى ، فالعين تبصر فى أعمال أمين ريان التشكيلية مالا تسمعه الأذن فى أعماله القصصية من كلمات

ولهذا فإننى أزعم أن أمين ريان له جانبان يكمل كل منهما الآخر ، ولا يمكنى فهم الآخر بدونه ، ولهذا فإن باكورة أعماله الروائية ، الرواية الأولى « حافة الليل » ، تجمع بين الجانبين ، وتفتح العلاقة بين عالم اللغة وعالم الألوان والخطوط والظلال والمساحات ، ولهذا سوف أركز عليها فى هذه الدراسة لأنها تجمع بين العالمين ، وهذه الرواية ، لم تتكرر فى أعماله ، لأنها تجربة لم يخوضها الكاتب فى التعبير مرة أخرى ، وإنما استعاض عنها باقتناع مضمر بأن الفن التشكيلى لا يغنى عن القصة ، والقصة

لا تغنى عن الفن التشكيلى ولهذا تجاوز كل منهما فى التعبير عن رؤيته .

— ٢ —

إن سيرة حياة أمين ريان ، وتجربته فى الواقع الثقافى ، تحتاج إلى دراسة مستقلة ، تبين مدى إخلاص هذا الفنان للإبداع على مدار نصف قرن من الزمان ، وموقفه يمثل موقفا لكثير من المثقفين المصريين الذين لم يشاركوا فى التقرب إلى السلطة السياسية فى وقت من الأوقات ، ويعتبر شاهدا على كثير من أحداث حياتنا الثقافية ، لكن الكاتب لم يكتب شهادته على عصرنا الأدبى ولم يع إليه أحد ليستمع إلى هذه الشهادة ، لكى ينقلها إلى الحياة الثقافية ففى الخمسينيات والستينيات ، كانت السلطة تعاقب المثقفين بأحد العقوبتين ، فإما السجن فى الواحات ، أو التجاهل التام ، والسجن المعنوى ، فمن لم يدخل السجن فى تلك الفترة من تاريخنا السياسي والاجتماعى ، ولم يتقرب إلى السلطة كتب عليه الحصار الإعلامى والنفسى ، وترك يعانى - وحده - مرارة الاغتراب والتوحد ، وهذا السجن المعنوى ، كان أشد قسوة ومعاناة من سجن الواحات فلقد كان لتجمع العديد من المثقفين المصريين داخل الواحات ، قد جعلهم يخلقون أشكالا للتعبير والممارسة

والتعليم ، فأنشأوا مسارحاً وجرائداً ، وتعلم الكثير من عمال مصر الذى أتيح له أن يكون وسط هذه الصفوة من مثقفى مصر القراءة والكتابة ، وخرجوا منها يكتبون القصص ، ويتعلمـون اللغات الأجنبية والرياضيات والمسرح والموسيقى ، بينما كان كل من بقى خارج السجن وحيدا لا يدرى ماذا يفعل وسط الحوار .. لقد صدرت كتب تؤرخ للحياة داخل سجن الواحات ، لكن لم يعلق أحد على الحياة فى الداخل ، دون إنتماء للسلطة أو أى تنظيم سياسى شرعى أو غير شرعى ، وكان كثير من الكتاب الآخرين الذين ظهروا على السطح فى تلك الفترة يمررون أمورهم إتقاء للجنون والعزلة والحصار . ولهذا فإن هذه الدراسة تنبـه إلى أهمية تسجيل شهادة أمين ريان على عصرنا هذا بوضوح ، وهذا ما يعده كاتب الدراسة ، وأعمال الكاتب الأولى تسجل هذه الشهادة على المستوى الذاتى الفردى ، لاسيما فى روايتيه حافة الليل والمعركة ،

فرواية حافة الليل التى صدرت سنة ١٩٥٤ تسجل سيكلوجية فئة هامشية فى المجتمع المصرى حينذاك ، وهى فئة الموديلات الذين يقفون طويلا أمام الرسامين ، ليرسموا هذا الجسد المصرى ، ضمن مرحلة تتغير فيها مفاهيم الشخصية المصريةحول الدين والعرى والمجتمع والحب والعلاقات السياسية والاجتماعية ، لكن أليست هذه الشخصية تمثل نوعاً من أنواع الحصار الاجتماعى

والنفسى ، شخصية الموديل لا تنتمى إلى المجتمع الذى يرفض فكرة العرى ، ولا تمارس حياتها إلا متوزعة من ظروف اجتماعية قاسية ، وفنانين لا يرون فيها سوى موضوعاً للوحاتهم ، أنه التمزق والغربة والحصار الذى لا يفتت الجسد وإنما يفتت الوعى أيضا .. والرواية الثانية تمثل نوعا آخر من التمزق وهو التمزق بين الفكر والواقع ، بين الشعارات السياسية والظروف السياسية والاجتماعية التى كان يمر بها المجتمع المصرى .

وحين نتأمل طبيعة السيرة الحياتية لأمين ريان ، ونتأمل أيضا الفن التشكيلى لديه ، سنجد أن السمة المميزة لابداعاته فى القصة والرواية هى أنه لا يفتعل التجربة التى يكتب عنها ، فهو لا ينقل إلينا تجربة معادة ، أو سبق تناولها فى الإبداع الغربى ، وإنما هو حريص على تواصل خيوط تجربته برموزها التراثية القريبة والبعيدة فى داخل الوعى المصرى ، وهو حين يتعامل مع التراث ، لا يتعامل معه بوصفه معطى معرفى من الكتب المدونة ، وإنما يتحول لديه إلى بنية تشكيلية تتداخل فى صميم الواقع القصصى . فالدين على سبيل المثال يطرح نفسه فى حافة الليل ، ولكن ليس كنصوص وطقوس ، ولكن كسيرة حية من خلال أحد أبطال الرواية ، وصراع آدم (الشخصية الرئيسية فى الرواية) مع هذه الشخصية هو صراع مع بعض المعتقدات الخاصة لدى بعض

الأفراد فى فهمهم الدين الذى يفصل بين جوانبه المتعددة ، انه يكشف من خلال الفنان الملتحى ، الذى يتحدث باسم الدين ويمارس فن النحت ، وينكر ارتباط بطل الرواية بالموديل فى علاقة شرعية ، الانفصال بين الفكر والسلوك ، بين الدين كحل ذاتى للفرد ، وبين الدين كملك للجماعة البشرية تنظم من خلاله مسيرتها نلاحظ أن الفنان يفجر قضايا من داخل الواقع ، ولا يسقط علينا وعيه بالأفكار التى يستعيرها من تجربة الحضارة الغربية ، وهى أفكار تعبر عن الحضارة التى تنتمى إليها ، ولا تعبر عنا ، وفى قصصه القصيرة يخوض الكاتب فى المناطق الخاصة والغامضة فى العلاقة بالشيخ « شيخ الطرق الصوفية » وبين المريدين ، من خلال العلاقة مع زوجته وابنته ، انظر قصة « الوشاح » (من مجموعة الطواحين) التى سيأتى تحليلها فيما بعد ، حيث يأتى ذكر الدين مرة أخرى ، ولكن من خلال التصوف ، كعلاقة إنسانية عميقة ورحبة بين المريدين بعضهم ببعض ، وبين المريد والشيخ ، ويتخذ الكاتب من الجوانب الصغيرة المرئية كشفا عن اللامرئى فى وعى القارىء ، والحقيقة إن هذه المجموعة هى التى أوحت لكاتب الدراسة بهذا العنوان ، ففيها يعبر أمين ريان عن قدرة الفنان فى التقاط الجوانب الكثيرة فى الحياة التى من فرط وكثرة الناس لرؤيتها لا يرونها ، بينما الفنان يستطيع أن يرى ما لا يراه الناس

وهو حاضر بينهم ، وسوف نكشف عن المستويات المختلفة لهذا عند تحليلنا لهذه المجموعة . وهى آخر الأعمال المنشورة للمؤلف فى كتاب .

ــ ٢ ــ

والحقيقة أن الناقد حين يغامر بالكتابة عن أمين ريان ودراسة الجوانب المختلفة لتجربته الإبداعية ، يجد أن الكتابة الأولى عنه محفوفة بالمخاطر وذلك لأن قلة ما كتِب عن أمين ريان أو عموميته ، يجعل الناقد فى حيرة من أمره ، هل يحاول أن يقدم مدخلا نقديا يكسر به حالة التجاهل النقدى التام للكاتب ، ويثير الاهتمام به ، ولذلك يصبح تحليل أعماله هو اللبنة الأولى لدراسات أخرى عنه ، لأن الناقد لا يمكن أن يحيط بالكاتب ككل فى عمل واحد وهذا مُعناه أن يبدأ النقد من القضـايا الكليـة فى الفكر والتشكيـل دون التفاصيل الجزئية فى تجربته الإبداعية ؟ ، وذلك لأن التحليل الجزئى لبعض القضايا مثل قضية اللغة عند الكاتب واستخدام الضمائر وعلاقة البنية اللغوية ببنية وعى الشخصية فى أعماله الإبداعية ، وعلاقة البنية اللغوية بالبنية التشكيلية لأعماله ، من أجل اكتشاف البنية المركزية بوصفها موضوعا وعلاقات لغوية فكيف يمكن تحليل كل هذا ، دون أن يكون لدى الناقد رؤية كلية لمجمل أعماله الإبداعية ؟ ، ولهذا فإن هذه الدراسة حـاولت

الإشارة إلى الأبعاد الكلية فى إبداعات أمين ريان ، لكى تساهم لدى الكثيرين فى إثارة الاهتمام بمعالم إنتاجه القصصى وتحديد إطارها التاريخى والثقافى ، وتحديد موقعها من تطـور القصة المصرية والعربية .

والحقيقة أن هناك مدخلين لدراسة أى عمل أدبى ، إما أن نبدأ من تاريخ الثقافة والحركة الأدبية ، لنضع الكاتب ورؤيته ضمن رؤية الأمة ككل وتحدد بالتالى إسهامه الثقافى والأدبى ، وهذا نجده فى الدراسات الأكاديمية التى تدرس كاتباً قد حقق مشروعه واكتمل ، بمعنى أن يكون كم إبداعاته الإبداعية السابق قد اكتمل وأن أعماله اللاحقة لن تتجاوز أعماله السابقة فى الكم والكيف ، وهناك منهج آخر وهو أن نبدأ من تجربة الكاتب ذاتها ، وبنية أعماله نفسها ، على أساس أن الكاتب لا يزال يمارس الإبداع وبالتالى فإن مشروعه لم يتحقق بشكل نهائى ، وبالتالى لا يزال لديه الكثير لكى يضيفه إلى تجربته وإلى تراث أمته ، وباحث هذه الدراسة يميل إلى الاحتمال الثانى ، لأنه هو المتاح فى هذا الحجم من الدراسة ، ولأنه مازلنا نفتقد إلى دراسات جادة وعميقة فى تاريخنا الثقافى والاجتماعى ، لكى تحدد مدى إسهام الكاتب الفعلى فى وجدان وعقل الأمة ، وأعتقد أن هذا يحتاج إلى جهد فريق من الباحثين والنقاد ولا يقوم به ناقد واحد . وهو طموح

يصاغ ضمن المشروع الثقافى للأمة التى تريد أن تفهم نفسها ، وتعى ما وصلت إليه من تقدم . والحقيقة أن الواقع الثقافى يشهد الآن إصطلاحات عجيبة ، تستسهل هذا الأمر فبدلا من دراسة التاريخ الثقافى ، تجدهم يتحدثون عن فكرة الأجيال ، وهى فكرة عضوية تصلح للتطبيق فى علم البيولوجيا ولكنها لا تصلح للتطبيق فى الثقافة والأدب والفن ، وهى تفترض الفصل بين أبناء الفن الواحد ، بينما كل من يمارس الإبداع هو يشارك فى رسم خريطة لهذا الإبداع ، فأمين ريان يحاور الشباب والرواد ، كل منهم لا ينتمى إلى جيل ، ولكن ينتمى إلي الثقافة المصرية التى يبدعها فيها ، وعلى هذا الأساس فإن أهمية دراسة أمين ريان ليست أهمية تاريخية ، ولكن لها أهمية فى فهم تيارات الواقع الثقافى وتفاعلاته المختلفة فى الواقع الآن . ولذلك فكاتب هذه الدراسة ضد تقسيم الأدباء إلى أجيال ، وضد تقسيم الأدباء إلى أنماط فكرية فى فهم الواقع ، لأن هذه التصنيفات تعوق التفاعل والفهم لمختلف مستويات الثقافة النوعية .

— ٥ —

السؤال الذى يطرح نفسه فى هذه المقدمة من الدراسة ، ماذا تطمح الدراسة أن تقدم من أعمال أمين ريان ؟ ، فهل يمكن

دراسة أعماله كلها حتى هذا التاريخ ، تاريخ كتابة الدراسة ؟ وما هو منهج البحث فى الدراسة ؟

والحقيقة أن ما كانت تطمح إليه الدراسة منذ البداية هو دراسة البنية التشكيلية ودراسة للبطل فى أعماله الروائية فحسب ، لكننى وجدت للكاتب روايتين هما حافة الليل والمعركة ، وهما من بواكير أعماله ، ورواية ثالثة مخطوطة لم تنشر بعد هى رواية الضيف ، وقد ساعدنى التقدم فى قراءة أعماله كلها أننى قد تبينت العلاقة الوثيقة بين أعماله الروائية، ومجموعاته القصصية ولذلك ، اخترت ثلاثة أعمال ممثلة لمجمل إنتاج الكاتب ، وركزت عليها تحليلى فى هذه الدراسة وهذه الأعمال الثلاثة هى رواية حافة الليل ، وصديق العراء ، ومجموعة الطواحين صحيح أننى استفدت من أعماله الأخرى ، (وسيجد القارىء ذكر لأعماله الأخرى) لكن التركيز كان على هذه الأعمال الثلاثة ، والسبب فى ذلك يرجع إلى استحالة دراسة أعماله كلها فى هذا الحيز من الدراسة ، فأعماله كلها تثير قضايا كثيرة وتطوره الفنى والجمالى عبر مجموعاته القصصية ورواياته تجعل المرء يتوقف طويلا أمام كل عمل . ويمكن اعتبار هذه الدراسة هى مدخل نقدى لا يغفل دراسة بنية أعماله ، تاركاً تفسير هذه البنية وأبعادها لنقاد آخرين ودراسات أخرى مقبلة .

أما منهج الدراسة فهو منهج يعتمد على نصوص الكاتب بشكل أساسى ويبتعد قدر الإمكان عن الإحالات لنغير ، وهى محاولة من كاتب هذه الدراسة لتجاوز طريقة تجميع المعلومات والأفكار من كتب النقد والإبداع وقصص أمين ريان فى سياق واحد ، فالنص هوالذى يمدنى بالأدوات باكتشافه ، وثراء أى دراسة نقدية ينبع من ثراء العمل الإبداعى نفسه الذى يلتقطه الناقد محللا وشارحاً واعتمدت فى منهجى بشكل خاص على الوصف لإمكانات الكاتب والقضايا التى يطرحها ، أما الأحكام فليس مكانها الأعمال الفنية والنقد ، أننى أحاول أن أكشف عن رسالة المبدع ، وأدواته فى التشكيل والتوصيل .

لعلى بهذا أثير وجدان وعقل القارىء والناقد ليعيدا قراءة أعمال أمين ريان مرة أخرى ، فهذا هو الهدف الأساسى من هذه الدراسة ، وأرجو أن أوفق فيه .

حافة الليل : رؤية البصر والبصيرة

تشكل رواية حافة الليل المدخل الطبيعي لجملة ابداعات امين ريان الروائية والقصص القصيرة ، والقارىء حين يعيد قراءة أعمال أمين ريان ، سيجد بذورا لمعظم القضايا التى آثارها امين ريان وتبلورت بعد ذلك فى بقية أعماله الإبداعية ، ومن المدهش أن هذه الرواية قد كتبت فى الأربعينيات (وعلى وجه التحديد فى عام ١٩٤٦ كما اخبرنى الكاتب بذلك لأن الرواية لا تحمل تاريخ كتابتها) ، وقد نشرت الرواية عام ١٩٥٤ ، وحين نقارن هذه الرواية بما كان مطروحاً فى ساحة الرواية المصرية والعربية فى ذلك الوقت ، فسوف نكتشف ريادتها ليس على المستوى البنية التشكيلية التى صاغ من خلالها الكاتب روايته فحسب ، ولكن من جملة القضايا الهامة التى يطـرحها الكـاتب ، والتى تمثل الجـانب الـريـادى والتنويرى الذى تلعبه أعمال أمين ريان ، ففى تلك الفترة من تاريخ الثقافة المصرية والعربية ، حين كان يكتب نجيب محفـوظ ويوسف الشـارونى ويحيى حقى ، وغـيرهم من

المبدعين ، كان هذا الكاتب يكتب روايته ، التى تؤرخ لوعى فنى عال تجاه كثير من قضايا الإبداع ، وكثير من قضايا الثقافة المصرية التى يثيرها الكاتب من واقع خبرته الإبداعية ، ومن لا يتفهم أعماله الإبداعية الأخيرة فى القصة والرواية ، فيمكنه أن يعود إلى هذه الرواية الأولى فى حياة الكاتب لكى يدرك الوعى العميق الذى يختفى وراء أعماله الإبداعية ، فالكاتب لديه حس شديد التركيب بواقعه الثقافى والسياسى والاجتماعى ، وهو ينطلق من هذا الوعى التركيبى فى إبداع أعماله ، فالرواية تفسر لنا سر هذا الولع الذى نجده عند الكاتب فى تصوير تلك اللحظات والمواقف الإنسانية التى تبدو لفرط بساطتها كأنها عادية ومطمورة وسط نثر الحياة اليومية فليتقطها الكاتب ، ويكتشف فيها أبعاداً جديدة تجسد رؤيته للعالم .

وهذا ما يفعله « آدم » بطل رواية حافة الليل ، الفنان التشكيلى الذى يولع منذ طفولته باكتشاف الخطوط والألوان والأشكال فى بيئته ، ثم يستكمل رحلة الاكتشاف فى اكتشاف الجسد ، حتى يكشف بالمرئى عن اللامرئى ، وتصبح الرؤية البصرية مدخلاً للبصيرة الداخلية فالوعى البصرى والتشكيلى لدى آدم يجعله يحول كل ما يحس به إلى صورة (إلى عالم من الخطوط

والألوان) ، مثلما هو الحال مع الموسيقى الذى يحول كل ما يشعر به إلى نغمات موسيقية تسمع بالأذن فتنتقل إلى الوجدان مباشرة ، وهذا ما يفعله أمين ريان فى كل أعماله ، تحويل كل أحاسيسه وأفكاره وقضاياه إلى صور وعلاقات وبنى تشكيلية من خلال لغة القص ، ولذلك لا نجد لديه القصة بمفهومها التقليدى وإنما نكتشف معه أثناء القراءة تعريفات جديدة للرواية والقصة القصيرة وهذا هو شأن الكاتب المبدع ، الذى ينطلق من تجربته التى تمتد جذورها الحضارية فى أعماق ثقافته ودينه وأعرافه وتقاليده التى يدين بها ويعيش من خلالها .

والرواية تطرح موضوعات جديدة ، ومن هذه الموضوعات ، موضوع التحقق الوجودى ، هل الفن أم الدين وسيلة للخلاص ؟ ، والتحقق الوجودى وهل يعنى تبنى أحدهما نفى الآخر ؟ ويناقش من خلال هذه القضية قضية علاقة الفن بالدين ، ولاحظ أن هذه القضية ضمن القضايا الرئيسية للحضارة الإسلامية التى لا يستطيع باحث أن يتجاهلها ، والمؤلف يطرح هذه القضية من الزاوية التى تحيط بها الأشواك ، لأنه يتحدث هنا عن علاقة الدين بالفن التشكيلى بشكل خاص ، ولا يطرح هذه القضية بتعال ، أو دعاوى مسبقة ، وإنما من خلال نماذج من الفنانين الذين يمارسون الفن والدين فى حياتهم اليومية ، وهو

لا يتوقف عند بعد واحد من أبعاد هذه القضية وإنما يشير إلى أبعاد مختلفة عنها وسوف نعود إلى مناقشة هذه القضية وغيرها من القضايا فى موضعها من الدراسة لأنه لا يتوقف عند هذا فحسب ، وإنما تقدم الرواية فى الأساس - دراسة نفسية واجتماعية لحالة « الموديل » تلك المرأة التى ترتضى أن تعرى جسدها للفنانين لكى يرسموها فى مصر ، أى فى الشرق ، وكيف نفهم قضية الجسد والعرى ، ويطرح المؤلف - من خلال الرواية ، الأبعاد البصرية للعرى الفنى والعرى فى الحياة اليومية . وكيف تنظر المرأة لا الموديل لذاتها ، وكيف ينظر الآخرون لها وما هو فهمها عن تصور الآخرين والمجتمع لها ، وكيف تتصرف نتيجة لهذا فى سلوكياتها الحياتية اليومية ، (لاحظ مرة أخرى أن الرواية طبعت فى عام ١٩٥٤) ، ولو اكتفى الكاتب بموضوع الموديل ، لكان يحسب له ، لكنه اعتبر هذا مجرد خط لحنى ، لخطوط لحنية أخرى كثيرة تتداخل مع هذا الخط ، لتضع إنسجاما عميقاً ، متعدد الأبعاد ، لأنه قضايا أخرى مثل : هل يكفى الوعى باختلاف الحاضر عن الماضى فى تغيير سلوكنا ، العلاقة بين الفن والأخلاق ، أبعاد العلاقة المتشعبة بين الأنا والآخر ، وينسج الكاتب من هذه القضايا ضفيرة واحدة تشكل فى خطوطها المتقاطعة روايته ، ولهذا فإن هذه الزواية لا تطرح

تخطيطاً مبكراً لكثير من القضايا الفكرية والاجتماعية والجمالية التى تلح على الكاتب فحسب ، وإنما تومىء أيضا للإجابة عن أسئلة أخرى ذات بعد فلسفى وهى :

لم الفن فى الزمن الضنين على حد تعبير الشاعر الألمانى شيلر ، وما هو موقع الفن من نسيج الوجود الإنسانى بشكل عام ، وقد ساهم فى طرح هذا أن الرواية تتناول جانباً من حياة فنان تشكيلى ، يكتشف العالم من حوله ويرقب تطور رؤيته للعالم ، وتطور الجمالى بأدواته فى التعبير عما يمور فى داخله من انفعالات وأفكار ورؤى .

وهو لا يرقب هذا التطور ضمن منظومة ذاتية تجعل رؤيته محدودة بأفق ضمير المتكلم (الأنا الواحد) ، وإنما تمتد فى الموقف الواحد لتعرض التجارب وخبرات أخرى لفنانين آخرين يجمعهم مكان واحد وهو المرسم ، ويسلكون موقفا مختلفاً وكل منهم عن خبرة من خبرات الفن المتعددة وعلاقتها بالواقع والحياة ، وكأن الفن هو البؤرة التى تتجمع فيها حزم الضوء المختلفة ، ضوء الماضى والتقاليد والعرف ، والحاضر الغائب ، والمستقبل المرتقب .

فالرواية لا تركز على البطل آدم فى مسيرة تطوره فحسب ، وإنما تصور أيضا أشخاصا آخرين مثل « الحاج » ، وحبيب وأطاطة ، وليلى ، والطفلة الصغيرة عجوة .

— ٢ —

١ـ البناء العام للرواية :

تتكون رواية حافة الليل من ثلاثة أجزاء كل جزء من الأجزاء الثلاثة يكون وحدة من أبعاد الرؤية الكلية للكاتب . ففى الجزء الأول من الرواية يطرح الكاتب موضوع الرواية ، وهو لا يقدم مدخلا ولكنه منذ السطور الأولى للرواية نجد أنفسنا داخل العمل الفنى نفسه ، مشدودين إلى استكمال سطوره وصفحاته ، وهو يتجاوز ما ألفناه ما كان سائدا فى ذلك الوقت فى كتابة القص حيث كان المؤلف يلجأ إلى تقديم شخوصه وتقديم التاريخ الاجتماعى والنفسى لهم ، ولكنه فى هذه الرواية نلج مباشرة هذا العالم ، فالكاتب يعرض لخبرة محددة ، وفترة زمنية هامة من حياة بطله « آدم » ، وذلك حين أتاحت إدارة الفنون الجميلة له فرصة تقديم مشروع إتمام الدراسة ، الذى لم يكن قد استكمله فى مرات سابقة ، فيذهب إلى المرسم ، ليتعرف إلى وجوه الزملاء الذين سوف يطالعهم طوال فترة إعداده المشروع فى المرسم ، فعالم الرواية محدود بحدود المرسم كبناء يتكون من عدة طوابق وحجرات ، بداخل كل حجرة منها فنان يرسم ، وبطل الرواية أحد هؤلاء الفنانين ، والمكان هنا يلعب دوراً كبيراً ، فالرواية لا تعتمد

على تعدد الأماكن ، وإنما هو مكان واحد « المرسم » ، وهو المسرح الذى دارت فيه حوادث الرواية ، وشهدت انفعالات البطل ، وتطور أفكاره ووعيه ، وحين استلم البطل حجرته ، أعد بها سريراً لتصلح لكى يقرأ ويأكل وينام ، أى تصلح لكل أغراض الحياة ، كذلك فى المرسم ككل هو العالم الكبير الذى يضم الفنانين وهو الحياة التى يعرض الكاتب لها . والحقيقة أن المكان فى الرواية لا يتغير إلا نادراً ، كأن يخرج آدم لكى يقابل صديقه « شوقى » ، ولهذا فإن الرواية كان يمكن أن تصلح مسرحية ، لاسيما أن الكاتب قد اعتمد على الحوار كركيزة أساسية فى تنامى بناء العمل الفنى ، وفى صراع آدم مع زملائه الفنانين ، حين يكاشفهم بفكرة اعتزامه الزواج من الموديل (أطاطة) واعتماد الكاتب على ضمير المتكلم هو الذى جعله يستخدم الحوار كمنفذ للأشخاص الآخرين للتعبير عن خبراتهم وذكرياتهم ، ولكن الحوار العامى كان هنة من هنات الرواية القليلة .

والفصل الأول هو عبارة عن اليوم الأول للبطل آدم فى المرسم ، ويعرض فيه المؤلف كل شخصيات الرواية التى سوف تدور حولهم ، مراقب المرسم عصفور والموديل ليلى ، وأطاطة ، والحاج ، وسليم ، والموديل نجفة ، والطفلة الصغيرة عجوة ، وينتهى الفصل الأول بعبارة : « وانتهى اليوم بأن استلمت مفتاح

المرسم المذكور وودعنى سليم وهو يصيح لى : روح أهرب بقى ، المرة دى مش هسأل عنك (ص ٢٩ ـ ٣٠) .

وفى الفصل الثانى من الرواية ، يعرض المؤلف للقاء الأول بين آدم ، والموديل أطاطة ، فى مرسم أو حجرة « الحاج على » ، ويطرح المؤلف ، علاقته بكل من الحاج ، وأطاطة ، فالحاج بالنسبة لآدم ، هو الدين ، فهو يعرفه بأنه « الحاج على مصور عريق ، لم يلتبس عليه الفن بالدين مثلى .. كان أقدرنا على حفظ توازنه على صراط الله والجمال ، ولقد أدى فريضة الحج ليتوب من ذنوب الفن منذ ثلاثة أعوام ، لكنه لم يستطع كبت مواهبه بعد عودته من زيارة النبى أكثر من ثلاثة شهور ، عاد بعدها إلى الفن مدعماً بتفسيرات وحجج جديدة .. ولنا معا أحاديث مشهورة لم تؤد إلى شىء ، ولم تحل يوما مشكلة الدين والفن ، وهو يجهل دافع الفن واستقر على تسميته إبليسا متنكراً ، ولكنه يبغض المجون (ص ٣٠) ، ونلاحظ فى النص السابق أن ضمير المتكلم يدخل فى صميم عمل الكاتب ولا يجعله يتدخل فى وصف الأشخاص والسرد ، وإنما يصبح ضمير المتكلم هو أيديولوجية للذات ، بمعنى أن الأنا تنظر للآخرين من منظور ذاتيتها ، ومن خلال نقط التماس بينهم وبينها ، ولا يصبح للأشخاص وجود مستقل قائم بذواتهم ، ولا يكشفون عنها بحرية ولكننا نراهم فى الرواية من خلال عيون

البطل ، فالحاج على ، يجسد بشخصيته بالنسبة لبطل الرواية مشكلة الفن والدين ، ولهذا فهو يختزله ويجرده من كل ملامحه الشخصية والإنسانية والفنية الأخرى ، ويبقى على هذا الجانب الذى يهمه ، وهذا يعنى أن الأنا هنا حين تتعامل مع الآخر ، لا تدع الآخرين يكشفون عن ذواتهم الحقيقية ، ولكنها تكتشف هى الجانب الذى يعنيها ، من خلال القضية التى تؤرقها فقضية الفن والدين ملتبسة على البطل ، ولهذا فهو لا يفهم الشخصية التى أقامت مزيجا منهما ، لأنه لا يفهم هذا .. فمازال البطل فى بداية الرواية يريد أن يفهم الأمور بعقله ، مثلما يفهم الفن من خلال بصره المثقف والمدرب .

أما بداية علاقة البطل بأطاطة الموديل ، فالبطل لا يزال محايداً ، بمعنى أن أطاطة كانت موضوعاً محايداً بالنسبة له مجرد موضوع للوحة للتخرج ، ولهذا فإن كل همه كان التعرف عليها ببصره ، وهو - أى بصره - أداته لاكتشاف العالم وبدأ البطل يغوص ببصره فى أبعاد الموضوع وخطوطه ، فيتأمل تفاصيل خطوط الوجه والأنف ، لكن يوقظه من هذا رد فعل (أطاطة) منه حينما تبدى انفصالها التام عنه ، وهى إذا كانت بالنسبة له موضوعا محايداً ، فهو بالنسبة لها ليس كذلك ، فهو موضوع غامض ، ولا تفهمه ، فتبدى رفضها للعمل معه لأنها

تتذكر أنه فى مشروعه الأول ، لم يحتج الموديل لإستكمال اللوحة ، وإنما كان (يرسم من عقله) وهذا هو قمة امتهان الفنان للموديل الذي يرسمها ، حين تدرك محاسنها الداخلية ، إن الفنان لم يعد يقرأ خطوطها ، ويكتشفها ، وإنما صارت بالنسبة له شيئا عاديا ويمكن استكمال اللوحة من خلال الذاكرة البصرية للفنان . والكاتب يركز على هذا الانفصال الذى تبديه (أطاطة) عنه ، من خلال حوار ذكى وسريع لا يستغرق سوى صفحة واحدة .

وفى الفصل الثالث يبدأ البطل فى اكتشاف أطاطة ، ويعرض لنا فى الوقت ذاته ، جزءاً من ذكرياته فى الطفولة حين بدأ اكتشاف التشكيل ، وآدم يكتشف أطاطة ، حين لا يتعامل معها بوصفها موضوعاً محايداً ، وبوصفه فنانا لا يقيم معها علاقة إنسانية ، حتى كانت تلك اللحظة ، التى تعامل فيها آدم مع أطاطة بوصفه إنساناً ، ولم تعد بالنسبة له موضوعاً محايداً ، وإنما مشاركا له حين أتاحت له ظروف المرسم أن يتمدد بجوارها ، فكيتشفها بلغة أخرى غير لغة البصر وحده ، ويراها لأول مرة ، ويعبر المؤلف عن هذا الموقف (وأخذت أراجع ذكريات تلك الليلة ، فى جوف ذلك الشتاء ، قبل أن يحل الربيع بهذا الجسد ، نعم فى زمهرير فبراير ، قبل أن يحل بأطاطة كل هذا القيظ المصرى ، رأيتها لأول مرة) ص ٣٧ وقد بدأ الاكتشاف حين تخلى عن موقفه المحايد ،

وصارت بالنسبة له موضوعا (للفعل) وليست موضوعاً للرؤية ، وكأن اكتشافه للموديل (أطاطة) يذكره بأول اكتشافه لقدرته على التشكيل والتصوير ، فيبين المؤلف أن انفصال الطفل عن ما يسمعه فى طفولته ، فالأذن لديه مغتربة ، لا تسمع ما تريد ، (وإنما لغة قبيحة ص ٣٧) ، جعلته يركز كل طاقته فى بصره ، كأنه فقد حاسة السمع ، وأخذ يستخدم كل إمكانيات بصره فى التأمل ، وقراءة الأبعاد والحركات والظلال والأضواء ويستمد الطفل من خلالها كل تجربة وإدراك ، ويجيب من خلاله على كل تساؤل أو فضول ، فإذا كان طه حسين فى رواية الأيام يجعل الطفل يستخدم أقصى إمكانيات الأذن فى اكتشاف العالم ، فإن أمين ريان يجعل بطله آدم يستخدم بصره ، وكانت لديه صعوبة واحدة هى أن يجعل يده طوع انفعال ما تراه ، لكنه لم يجد فى نفسه القدرة على التعبير عن الكائنات التى تتوالد حركتها مسرعة ، فلم يستطع أن يسجل الحنفية العمومية والنساء يتصارعن حولها طلبا للماء ، لكنه حاول أن يتجه إلى الطبيعة الصافية ، يرسمها لكى تبوح بسرها عبر لغة البصر والتشكيل ، حتى اكتملت أدواته ، بدأ يتجه إلى رسم ما كان يعجز عن تصويره .

والمرحلة التالية التى يؤرخ بها المؤلف لتطور وعى الفنان آدم منذ طفولته ، هو دراسته لدرس الحركة وجسم الإنسان ، لكى

يستخدم لغة الحركة والجسم فى التعبير عن وجود بأسرة يحتدم بداخله ، وبدأ يكتشف نفسه من خلال الأعمال التى يرسمها ، مثلما اكتشف نفسه حين « فعل » فعلته مع أطاطة فى ذلك اليوم من فبراير ، ولكنه مع الممارسة اكتشف اغترابه عن نفسه ، بمعنى أن هناك تناقضا داخل ذاته ، فيقول ص ٤١ : ولكنى شعرت بأننى أدور حول نفسى ، وهيىء لى أننى اقترب بالعمل اليدوى من المجهول الملح ، ولكنى ابتعد بعملياتى العملية عن ذلك المجهول « وهذا التناقض بين عقله وجسده بين الداخل والخارج ، هو ما يحاول آدم أن يفهمه ، وكل محاولاته فى الفن ورؤية الآخرين والحوار معهم ، إنما يرجع إلى هذا الهدف ، فالبطل لا يلجأ للحوار مع الآخر إلا إذا شعر أنه فى مأزق ، ولهذا فإن تألم من حدة التناقض فى داخل نفسه ، اتجه إلى قريب له ، كان يدرس الفن فى أوروبا ، وعاد من بعثته واتجه إلى التصوف ، بعد أن أحرق كل أعماله ! ، لعله يجد لديه الحل .

لكن الأستاذ أبو العلا طرح حلا غريباً ، هو البعد عن الفن ، والتوبة والعودة إلى الله ، وقد اقتنع آدم لبعض الوقت بهذا الأسباب عديدة ، وهى انبهاره بقريبه الأستاذ أبو العلا ، ورحلته عبر البحار ، ومكتبته الهائلة واللحية الوقورة ، وأعماله الفنية التى كان يراها آدم من المعجزات ، وأصبح من اتباعه فى جماعة

صوفية ، واستمرت هذه الفترة سنينا عديدة ، ولكنها تركت فى نفسه تأثيرا عظيما . ومن أبرز هذه المؤثرات فى قائمة المحرمات أو التحريم لهذه الجماعة التى انتمى إليها بطل الرواية ، وأطلق المؤلف على قائمة المحرمات كلمة « عورة » ، ولهذا أصبح التحريم هو أساس كل تفسير فى الأخلاق والسياسة والاجتماع والتاريخ والاقتصاد (وكانت كلمة سر الجماعة ومقياسها الوحيد هى كلمة عورة) ص ٤٤ . واستغل زعيم الجماعة الروحية التى انتمى إليها الفنان كل تراث الدين من القرآن والحديث فى إثبات تفسيراته وأحكامه القاطعة - حتى أصبح بطل الرواية شبحاً من أشباح الماضى لا يحيا فى العصر ، وإنما فقد إرادة الماضى وإرادة الحياة .. واعتمد زعيم الجماعة فى ذلك على الاغتراب الذاتى والأزمة الروحية التى يعانى منها كل فرد من أتباعه . ويمكن القول بأن هذه أول محاولة للحديث عن الجماعات الدينية والروحية فى فن الرواية على المستوى الذاتى ، ومن خلال فنان ، صحيح أنه سبقت الرواية أعمالا أخرى (لنجيب محفوظ) تناولت هذا لكنها لم تطرحه بالنسبة لفنان تشكيلى ، فمشكلة الله أو المجهول الملح ، والدين تطرح هنا على مستوى مختلف تماما عما نجده عند نجيب محفوظ ، نجيب فى روايته يقدم القلق الميتافيزيقى وتساؤل الإنسان الملح عن علاقة الله بالعالم ، ومدى رعايته له ، وهل هو

موجود, أم غير موجود وهذا ما نجده فى روايات أولاد حارتنا الشحاذ ، والطريق وغيرها من الأعمال التى انتقل نجيب محفوظ من بعدها من التساؤل الميتافيزيقى عن الله إلى التساؤل الاجتماعى عن العدالة والحرية أما فى رواية حافة الليل فنحن نلتقى بآدم الذى يريد اكتشاف ذاته بواسطة التشكيل ، ويريد أن يكتشف الله أيضا ، أن آدم لا يتساءل تساؤلا ميتافيزيقا على غرار أبطال نجيب محفوظ وإنما يتساءل تساؤلا (أنطولوجيا) عن الدين ، كخبرة ضمن خبرة الرسم ، أى خبرة حياتية ، ولهذا فآدم يده ترسم دائما ، وقد أرجأ بحث الخير والشر إلى مصير مجهول ومستقبل مجهول .

ويؤرخ الكاتب أن سبب ابتعاد آدم عن التصوير للمرة الثانية حتى رأى الموديل أطاطة للمرة الأولى عارية ، وهى تتوسل إلى الأستاذ ألا تخلع ملابسها ، وحين يسألها آدم لماذا كانت ترفض فتقول إنها كانت تخجل ، لأن هذا أول تعامل لها مع قضية العرى ، وكان آدم منذ هذا اللقاء الذى رأى فيه أطاطة وهى صغيرة ، لم يستطع وعيه الدينى أن يتقبل فكره العرى ، ويعجز عن مواجهة الجسد العارى ، الذى لا يتأثر به فراش المرسم وهو بمثابة الألف من أبجدية الفن ولغة التشكيل .

والحقيقة أن موقف البطل من العرى (Nude) هو الذى

جعله يهتم بدراسة الموديل كإنسانة فى مجتمع الفن ، حين يختلف نظرة العرى عن نظرة المجتمع له ، فالشعوب كلها منذ اليوم الذى بدأت فيه تفكر قد ساورها شعور بالحياء والحاجة إلى الرداء ، وقد ورد هذا الوصف بأسلوب مجازى فى سفر التكوين فقبل أن يأكل آدم وحواء من ثمار شجرة المعرفة كانا يتنزهان عاريين فى حدائق الجنة بكل بساطة وصفاء القلب ، ولكن ما أن استيقظ وعيهما حتى أدركا أنهما عاريان وخجلا من عريهما ، والفرق بين الوعى وما قبل الوعى أن الإنسان فى مرحلة ما قبل الوعى لا يخجل من عريه ، بينما خجل منه بعد ذلك وكل حضارة من الحضارات لها نظرة مختلفة عن الأخرى فى موقفها من قضية العرى ، فنجد فى الحضارة اليونانية القديمة أشكالا نحتية عارية ومرتدية للملابس على حد سواء وهذا يعنى أنهم قد نبذوا الحياة ، ولذلك نجد لديهم عدداً كبيراً من التماثيل العارية ـ ورغم هذا فقد استخدم الإغريق الملابس فى إخفاء تفاصيل الجسم الصغيرة التى ليس لها علاقة بالتعبير عن الحياة الروحية ، وكانت المادة الرئيسية لاستخدام العرى فى النحت لدى الإغريق تتمثل فى الأطفال مثل إيروى ، الذى يمثل فى شكل طفل برىء ويظهر جمالهم الروحى فى هذه البساطة البريئة . وكانوا يقدمون الأبطال الرياضيين فى مظهر عار من الملابس ، وكانوا يستخدمون العرى أيضا لإبراز سحر الأنوثة

الحسى المحض أما الأعمال التى ترتدى الملابس ، فلقد استخدمه الإغريق لإظهار الوقار الداخلى للروح ، أما فى حضارات الشرق القديم الهند وفارس ومصر القديمة فنجد أن الهند تقدس فى بعض دياناتها العرى ، وهذا واضح فى كثير من التماثيل الموجودة فى المعابد القديمة التى ترمز للخصوبة وغيرها ، وكان الجسد الممتلىء هو المثل الأعلى للجمال لديهم ، وبينما فى فارس ومصر ، فنجد أن قضية العرى تتعامل ببساطة ناتجة من طبيعة تجريد فن النحت لديهم .

وهكذا نجد أن موقف الإنسان من العرى بوصفه قضية فكرية وأخلاقية واجتماعية ودينية يتشكل حسب موقف الإنسان الحضارى ووضعه الاجتماعى .

والمؤلف حين تعرض لهذه القضية فى هذه الرواية ، فإنه طرح أبعادها المختلفة ومستوياتها المتباينة .. فعلى المستوى الجمالى ، فإنه يدرس « العرى » بوصفه تعبيرا عن حركة الجسم البشرى فى المكان ، وتبرز تفاصيل الجسم الإنسانى أبعاد الحركة وتناغم الأعضاء فى موسيقى حركية تلتقطها العين بيسر وسهولة .

وعلى المستوى الاجتماعى والدينى ، كيف ينظر المجتمع الذى يؤمن بالمرأة كعورة لقضية العرى ؟ وكيف تنظر الموديل لنفسها على المستوى الإنسانى ؟

إن الفنان لا يكتشف الأبعاد الحقيقية والإنسانية للموديل إلا حين يتعامل معها عبر لغة الجسد فى مشاركة حسية ، أما الرؤية البصرية الخارجية فهى تضعها بالنسبة له فى وضع محايد . وفى الفصل الخامس من الرواية يجسد الكاتب كل هذه القضايا فى وصفه للوحة ، تجتمع فيها الموديل (أطاطة) مع آدم وحواء وعيون المجتمع والدين ، التى تشعره الموديل باغترابها وانفصالها عن المجتمع فيقول الكاتب :

«دى العيون اللى خلتك طلعتى من جنس ابن آدم . وطلعتى من البلد وطلعتى من بيتك وطلعتى من هدومك . وده رسم أبونا آدم وأمنا حواء . وأدى البلد والبيت وأدى الهدوم ص ٤٩ » .

ففى النص السابق تجتمع كل عناصر موضوع العرى كموضوع اجتماعى ودينى حضارى (العيون ، والملابس ، وأبونا آدم وأمنا حواء) وحين بدأ يتكشف له من خلال هذه اللوحة موضوع العرى فى حجمه الطبيعى وعلاقته بكل ما يحيط به ، بدأ البطل يفهم العرى الذى كان يخاف منه ، وكان سبباً فى ابتعاده عن الفن فترة ليست قصيرة للمرة الثانية ، فالمرة الأولى حين لجأ إلى قريبه الأستاذ ، العلا ، وأقنعه بدخول جماعته الروحية فانفصل عن الفن وابتعد عنه والمرة الثانية حين شاهد العرى للمرة الأولى وتعامل معه تعاملاً وجد أنياً فهرب من الفن ، لكن حين

تحول العرى إلى موضوع ضمن موضوعات التجربة الإنسانية الشمولية ، وليس منفصلاً عنه ، زال توتر الفنان تجاهه ، وبدأ يندمج ضمن جماعته من الفنانين ، ويصير منهم ، بعد أن كان خارجاً عنهم ، (شعرت كأن قلبى يستقر فجأة فى مكانه الطبيعى ، وأصبح لفظ الشبان والشابات ، وضحكاتهم فى أذنى أعذب لحن إنسانى كامل) ص ٥١ .

وبدأ الفنان آدم يمتص ما يرى ، ويسمع فى عمق ، فلم يعد ينأى عن البشر وإنما يتعلم منها ، وقد عبر عن الزار ، (بأنه أكبر عيد رأته عيناى ، وانتظره قلبى واستقبل أعمق سر بغية المأساة البشرية ، فرحت أمتص ما أرى وأسمع فى عمق ودقة من يدرك جيداً إنها أول تجربة وآخر تجربة منذ عصره الغابة حتى الآن .. ومنذ الآن حتى الموت) ص ٥٦ .

— ٣ —

التقابل فى رواية حافة الليل

يعمد المؤلف فى بنائه للرواية على التقابل بين الشخصيات ، فيقدم لكل شخصية نقيضها الآخر ، فمثلا نجد أن ليلى هى نقيض للموديل أطاطة ، ولهذا فإن فهم أحدهما مرتبط بفهم الأخرى ، (فمع أنهما معاً فى مستنقع واحد ، إلا أننى لمست فى حديث ليلى

وتصرفاتها ، حركة حيوية للصعود إلى سطح المستنقع ، ووصح لى اتجاه أطاطة المضاد) . ص ٦٢ ، والتقابل بالمفهوم البنيوى كما ورد عند تودروف - (قدم تودروف دراسة بنيوية للعلاقات داخل الرواية وأطلق على هذه العلاقات اسم العلاقات الخطرة ، وذلك فى دراسته للاكلو ، وذلك فى كتابه : أدب ودلالة ، وقد استفاد كاتب الدراسة من هذا الكتاب استفادة كبيرة) - لم يقتصر استخدامه فى تحديد البناء العام للرواية فحسب ، وإنما كان يستخدمه الكاتب أيضا كنتيجة لتوضيح مشاعر البطل تجـاه الأحداث والموضوعات التى ينفعل بها ، فحين يرى ليلى متجردة من ثيابها ويراها مرة أخرى محتشمة يشعر نحوها بعاطفة عائلية غريبة ، (وأخذت تعمل بأعماقى أحاسيس غامضة مبهمة حول موضوع الثياب .. ولكنها كانت تدور بين صورة ليلى وقد تجردت كما ولدتها أمها .. وصورتها الآن وقد كستها الأقمشة المحتشمة) ص ٥٩ .

وطوال الرواية نلتقى بهذه التقابلات التى تطرح مستويات مختلفة للشخصية ، فحبيب (الفنان الذى يتزوج ليلى دون أن يعبأ بأحد) ، يكشف عن عجز البطل آدم فى مواجهته من حوله ، فالشخصية المتقابلة هى أداة الكاتب لكشف أبعاد مشكلة البطل ، فيما يئم عليه فى حياة البطل ليس هو نهاية العالم ولكن هناك آفاق أخرى للحياة تطرحها النماذج المتقابلة الأخرى ، وهذه الآفاق

الأخرى هى التى بدأت تظهر بعد ذلك فى مجموعاته القصصية الأخرى .

والسؤال الذى يطرح نفسه ما هى الوسائل الفنية التى يستخدمها الكاتب فى عرض بناء الرواية من خلال التقابل ، (بالمعنى الذى قدمه باختين وتودروف) ؟

اعتمد المؤلف فى روايته على توظيف الأسلوب المباشر ، وهو البديل المباشر للمذكرات الشخصية فالأسلوب المباشر يقوم على وصف المعطيات المباشرة لشعور البطل كما تتبدى له فى واقعة المباشر العينى ، وهذا الأسلوب هو الوسيلة التى تجعل القارىء يسير فى خط متوازى مع البطل فى رؤيته للعالم ، فضمير المتكلم ينمى لدى القارىء شعور الاسقاط النفسى ، وبالتالى يلتقى بتمثل ما يتلقاه فى الرواية ، ويسير معه ، دون أن يستطيع أن يتنبأ ، وإنما يكتفى بالمشاهدة . ويؤجل التفكير حتى ينتهى من الرواية ، التى تسلمه كل حالة من حالاتها إلى حالة أخرى وتنتقل فى سلامة وشفافية ، ولكن لم يقتصر المؤلف على توظيف الأسلوب المباشر فى القص فقط ، اعتمد أيضا على الحوار الذى يكشف عن إتجاهات الشخصية تجاه البطل وتجاه الحدث الأصلى ، ولكل شخصية قاموسها الخاص من الكلمات والعبارات والمفاهيم ، وبلغ من حرص الكاتب على صدقة فى نقل الطابع العام لكل شخصية أنه

كتب الحوار بلغة عامية فجة ، وإلى جانب الحوار يستخدم المؤلف المونولوج التلقائى ، والمونولوج الذى يعتمد على التذكر لاسيما فى فصول الجزء الأول من الرواية ، وكان يستخدم السرد الذاتى كنمط تعبير نفسى يشف عن الشفافية الداخلية للشخصية ، وبحيث يساعد القارىء فى التعرف بسهولة على رغبات البطل والشخصيات المحيطة .

وإستخدم أيضا التقابل ليعبر عن تحولات الشخصية النفسية ، فحين ينتظر آدم أطاطة ، ويجدها لا تحضر ، حين تحضر يشعر بالجفاء من ناحيتها ، ينتقل إلى الهند بالنسبة لها ، فكما يهرب من الخارج إلى داخل نفسه ، ويقابل هذا الهروب من خارج المرسم إلى داخل المرسم ، فإنه يهرب من أطاطة إلى ليلى بوصفها ضداً متقابلاً لها ، وكأنه بهذا يعاقب أطاطه على شىء لم تفعله ، إن عجز الشخصية فى فهم الآخر والعالم ، يجعله يرتد إلى طفولته الأولى ، فهى ردة فى المكان والزمان أيضا ، (فقد شعرت بمذلة هائلة وهوان أليم وكأن عودتى إلى حجرتى هى عودة إلى إنطوائيتى السابقة ، ثم إلى عاداتى الطفلية القديمة ثم أعود نفسياً جنينا لا يصلح لعالم الكبار) ص ٦٥ ـ ٦٦ .

ويلجأ الكاتب دائما إلى تعميق المواقف بخلق حالة موازية لها تماما لكن تختلف عنها فى المحتوى ، فحين يكفر آدم بحبه لأطاطة

بسبب تجاهلها له نجد أن صديق آدم (وهو حبيب) بدأ يكفر أيضا بالفن ، وبدلا من أن يتنامى بناء اللوحة التى يرسمها نجده يهد ما يبنيه ، والأخطر أنه بدأ يهد أيضا إيمانه بالفن ، فالأزمة الظاهرة لدى حبيب هى تعبير عن الأزمة الباطنية لدى آدم ، التى تعبر عن الحيرة بين الفن والدين اللذين يضعهما كنقيضين وليس مكملين لبعضهما ، والمدخل للحديث عن الدين والفن هى الأخلاق ، وقضية الموديل ، فتجربة آدم تجعله ينظر للفن بوصفه متناقضاً مع الدين ، وقد سبق أن أشرنا إلى الأستاذ أبو العلا الفنان الذى هجر الفن (لكى يتوب عن معاصيه) ويكون جماعة روحية ينضم إليها البطل ، بعد أن عاش أبو العلا حياته فى الخارج فناناً ، فإذا كانت المناقشة الأولى بين الفن والدين ذات طابع أنطولوجى ، بمعنى أنها تبحث عن طريق بين الفن والدين يوصل إلى حقيقة الوجود ، ولكن لا يجمع بينهما ، فإنه هنا يطرح مستوى آخر لأزمة البطل الداخلية حول التناقض بين ممارسات الفن وبين الدين ، فرسم الصورة العارية ، من وجهة نظر الحاج على هى أثم وعار ، وحتى الموديل حين تأتى لكى ترسم عارية ، فهى تدرك أن هذا إثم وتمارسه على هذا الأساس ، ولكن البطل يرى أن ذلك الرأى خاطىء لأن الطب يتعامل أيضا مع العرى ، ولكن تناقض الحاج على معه يجعل نقطة تلاقيهما صعبة ،

واكتشاف هذا التناقض وعرضه يساهم إلى حد كبير فى كشف تصورات البطل المختلفة عن العلاقة بين الدين والفن ، تلك العلاقة التى تؤرق ضميره المعزب ، ولذلك فإن الحاج على ينتصر عليهم واقعياً حين يقول لهم :

(هل ترضى لأختك أن تتعرى هكذا) ص ٦٩ ، ورغم هذا يحاول البطل أن يصنف الحاج على خلف مقولات عقلية لكى يحمى نفسه منه فيقول : (ولكنى عرفت تلك اللحظة ، أننى أمام السلف الخائف ، والخلف المقلد) ص ٧٠ ، وهكذا الحوار حول الدين والفن ، يجعل آدم يحاول أن يعيد النظر فى الأسس التى يقوم عليها الفن نفسه ، فالفن هنا ليس هواية أو حرفة وإنما هو تعبير عن وجوده الإنسانى الميتافيزيقى ، ولهذا يقول : وراعتنى الأسس التى يقوم فوقها صرح الفن ، وأدركت أنها ليست سوى القيم التى بداخل الفرد نفسه ، وعليها يتوقف تقدير العمل .

ص ٧٠ فالفن لدى البطل هو تعبير عن العمليات النفسية الباطنية للإبداع الإنسانى ، وبالتالى فهو يرى أن هناك ضرورة للفن على مستوى الفرد ، وهناك ضرورة للفن على مستوى المجتمع أيضا ، ولذلك لابد أن تواكب التجارب العميقة التى يمر بها الفنان نظرية إدراكية للعالم ، حتى لا ينكص على عقبيه ، ويفسر تجربته

العميقة تفسيرا خطأ يجعله يرجع إلى الرعب والخجل المرضى الذى يصاحب التفسير الحرفى للدين فإذا كان آدم مؤمنا بالفن ، فإن الحاج يحب الفن ولكنه يخاف منه ، لكى يحمى نفسه ، فيقول عن النحات « الحاج على » ، أنه تنقصه الصراحة ، ولم يبلغ بعد تلك المرحلة التى يقف فيها الإنسان موقفاً محايداً من أعماق نفسه ، خيره وشره وإيمانه وشكه وحقيقة جوهره ص ٧٣ .

الأنا والآخر :

تتمحور علاقة البطل بالآخرين عبر ثلاثة محاور رئيسية طوال الرواية المحور الأول وهو محور الرغبة ، وهذا ما يتضح فى علاقة البطل بأطاطة ، وفى علاقته بليلى أيضا ، فحين تقرّ أطاطة منه ، ولا تستجيب له ، فإنه يقبع فى مرسمه صامتاً لا يصلح لشىء ص ٧٥ ، ولذلك يقول أيضا فى ص ٧٤ ، ولكن حين قاطعتنى أطاطة ، فقد شعرت أنه قد قاطعنى جميع الإناث ، ولهذا فإن موضوع الرغبة يرتبط لدى البطل بمفهومه عن الجنس الآخر ، وهو الذى يدور حول الشد والجذب بين الطرفين ، ليصل كل منهما إلى غايته ، وفطرة أطاطة الأنثوية هى التى دفعت آدم إلى الحب ، ولهذا بدأت لغة الحس تأخذ مساحة أكبر فى التعبير بين تكوينين نفسيين مختلفين ، وبين تجربتين مختلفتين أيضا . وحين تسربت لغة الجسد إليه ، بجوار لغة الفكر والوجدان ، بدأ يشعر بضرورة

الجسد العارى فى التناغم الكونى ، وفى سيمفونية الطبيعة ، لأن لغة الجسد علمته المعنى الحقيقى للحياة ، فتوتره كان ناتجاً عن انقياده الأعمى ضد الطبيعة والحياة معاً ، وبالتالى كان يحرم نفسه من كل ثانية من الزمن ، وكل شبر من المكان والكاتب يستدعى من الذاكرة دائما ما يؤكد ما توصل إليه من رؤى ومن احلام وكأن القصة عنده لغة رياضية تحتاج دائما إلى برهان وإثبات ـ فاكتشافه لغة الجسد ، جعله يحدثنا عن المحور الثانى من علاقته بالآخر ، وهو محور المشاركة فهو كان يشارك صديقه شوقى كل تجاربه هو ، بينما هى فى الحقيقة ليست كذلك لأنه يعيش مع شوقى ويشاركه ذكرياته على مستوى الوعى فقط ،

ولذلك فحين يتوصل أو يكتشف ما سبق أن أكتشفه صديقه شوقى ، فإنه يسارع بتذكر حكايات صديقه شوقى التى شاركه إياها على مستوى الوعى فيما سبق ، فاكتشافه لغة الجسد جعله يتذكر صديقه شوقى الذى أحب إمرأة ، ونقلت أسرته من دمنهور ، وحين قابلها بعد عامين كانت قد تزوجت ، لكن عاد الحب الحسى فى غيبة الزوج ، لكن شوقى رفض أن يقوم بهذا الدور لأن زوجها كان يحبه ويثق فيه . أما المحور الثالث فهو محور التواصل ، ويتمثل هذا فى علاقته بليلى ، التى كانت تتواصل معه إنسانيا ويرى كل منهما الآخر .

هذه هى المحاور الثلاثة طوال الرواية التى قدم من خلالها الكاتب علاقة الأنا بالآخر طوال الرواية ، وبالطبع هناك محاور أخرى مثل التقابل أو التناقض بين الأنا والآخر لاسيما فى علاقة البطل بالحاج على ، فهذه الشخصية تحتفظ بالمتناقضات فى داخلها ويعيش بها ، بينما البطل يحرص دوما على الإتساق والآخر الذى ينفى الأنا لا يعطيه البطل إهتماما كبيراً فى ذاته ، وإنما يهتم به كوسيلة لتوضيح حقيقة ما يمورر فى الأنا من إنفعالات وأفكار .

والحقيقة أن علاقة الأنا بالآخر كا تتبدى فى علاقة آدم بأطاطة هى علاقة معقدة ذات أبعاد ومستويات مختلفة ، فمثلاً إذا تأملنا فى هذه العلاقة سنجد فيها الإنفصال والإتصال معاً ونجد هذا فى النص التالى : وبدأت ترقبنى وأنا أستغرق فى التصوير ، لكننى أقوم بدراستى دائما وأنا أتعمّد أن لا يقع بصرها على ، فقد أصبح من العسير أن أحدق فى عينيها وهى المخلوقة التى لا أريد ، وذلك بعد أن نظرت إليها طويلاِ بعيون ملؤها الرغبة والتفاؤل كنت أدرس تفاصيل جسمها النضر وأحدق إلى صدرها الناضج كأنى اتشبث بالمثل والقمة التى كرست لها حياتى ، أما غيناها ، فما أن أحدق فيها إلا وأشعر بالشقاء والضيق والنكوص ، كان جسمها ثمرة ناضجة من ثمار الطبيعة ورمزاً لارتقائها أما عيناها ، فكان

فيهما التخلف ومأساة الروح التى قهرتها المادة وسحقها الحرمان وجعلها تزحف على أرض لا سماء لها) ص ١٠٩ .

(٥)

استعرضنا فيما سبق كثيرا من القضايا التى تطرحها رواية (حافة الليل) وهى نماذج للقضايا التى تطرحها الرواية بمستوياتها المتعددة وليس حصرا لها ، ويبقى أن نشير إلى بعض السمات الخاصة بتكنيك الكاتب فى الرواية قبل أن ننتقل إلى عالم القصة القصيرة لديه فى مجموعتين هما : « صديق العراء » ، ومجموعته الأخيرة « الطواحين » ، فالرواية تعتمد على السرد الذاتى للأحداث الداخلية والخارجية ، فهناك مستويان متوازيان طوال الرواية ، مستوى الأحداث الداخلية وهى تتصل بعلاقة البطل أدم بنفسه ، وبفهمه لذاته وللعلم من حوله وهذه الأحداث التى تتنامى طوال الرواية تعبر عن تطور وعى البطل ، ويرتبط المستوى الأول بالمستوى الثانى ويتأثر به ، وهو الأحداث الخارجية ، فالبطل يفهم ذاته من خلال تبصره الذاتى ، ومن خلال علاقته بالآخرين والعالم . وقد ساعد على سيادة الحدث الداخلى كمحور للرواية ، إن الكاتب إعتمد على ضمير الأنا كوسيلة لبناء عالمه وتقديمه ، والحقيقة إن إستخدام ضمير المتكلم لا يقتصر على هذه الرواية فحسب وإنما يمتد فى كثير من قصصه القصيرة ،

وهذا الموضوع « إستخدام ضمير المتكلم وضمير الغائب » فى أعمال أمين ريان الروائية والقصصية يحتاج لدراسة مستقلة مستفيضة ، لأنه يكشف عن كثير من جوانب الرؤية الذاتية لدى العالم فى روأيته للعالم ، فكثير من شخوصه تتصرف فى سلوكها اليومى وفق منظورها الداخلى ، أى وفق تنامى الأحداث الداخلية ، ولذلك فإن الحوار dialague يكشف عن أبعاد الحوار الذاتى Manologue وكيفية تصور الذات للعالم ، فالأساس لدى الكاتب هو الكشف عن الحقيقة الداخلية ، أما العالم كحقيقة خارجية فهو يأتى فى المرتبة الثانية ، ولذلك فالقضايا التى تطرحها أعماله ناتجة عن الصراع بين وعى ووجدان الفرد والعالم وتحفل أعماله بالصراع بين الفرد وبين العالم على المستويات المختلفة مثل التراث والآخر والخوف والحرية .

والحقيقة أن هناك مفارقة بين أعماله الروائية والقصص القصيرة فرواياته الثلاث ، « حافة الليل » « والمعركة » و« الضيف » تمنح بيسر وسهولة للقارىء وهى عدة بتصور البطل والشخصيات الأخرى عن العالم ، بينما قصصه تحتاج إلى فهم خاص ورؤية خاصة لكى نقف على رؤيته للعالم ، ولهذا فإن قصصه القصيرة تعبر عن الحداثة ، فطريقة كتابته للقصة القصيرة تكشف عن الطابع المعاصر للحياة الحديثة ، وما يحفل

بها من تعقيدات وإشكالات ، ولهذا فقصصه القصيرة تنطوى على أعمال فنية رفيعة أكثر منها نافذة على الحقيقة والواقع ، وفى رواية « حافة الليل » ، إستخدم الكاتب تيار الوعى stream of conscious ness) بشكل مميز خاص به ككاتب ، وإستخدام أيضا المناجاة الذاتية (Jnternal Monologue) أما تيار الوعى ، فهو يركز على عقل الإنسان والعمليات السيكولوجية أى أنه يغوص عميقا داخل تلافيف النفس البشرية ، بدلًا من الإهتمام بالحوادث الخارجية وإذا كانت عبارة تيار الوعى بمعناها الضيق ، تعنى الكلمات التى يستعملها الكاتب الروائى للتعبير عن المشاعر والحالات النفسية والعمليات العقلية من شخصيات الروائيان عبارة المناجاة الذاتية نفسها فى التعبير عما يجول فى نفسها ويعتمل فى أعماقها ، بطريقة مخاطبة الذات مع كون هذه الشخصية واعية بما يفكر به ـ ولقد إستخدم الكاتب الحوار لكى يميز بين البطل وبين شخصيات الرواية ، وأصبح الحوار هو الوسيلة التى يعتمد عليها البطل لتحليل شخصيات الرواية وتصوير أفكارها ومشاعرها .

واللغة التى يستخدمها الكاتب لغة فصحى بسيطة فى السرد ، ويستمد لغة عامية فى الحوار ، وقد أوجد هذا ثنائية لغوية داخل الرواية ، فالفصحى أصبحت تعبر عن البطل (الرواى) وهو

يتحدث عن عالمه الداخلى ، بينما العامية تعبر عن الخارج ، وعن الإلتقاء بين الرواى والشخصيات الأخرى فى الرواية وهذه الثنائية جعلت الرواية تبدو منطوقة ومكتوبة فى آن واحد .

والزمن الذى تدور فيه الرواية هو عام دراسى كامل ، منذ بداية دخوله المرسم فى ربع العام الأخير حتى شهر مارس من العام الذى يليه ، وهى دورة زمنية يعرض خلالها الكاتب فى مساحة ٢٩٣ صفحة ، وهذا له دلالة أن الكاتب لا يتوقف عند وصف الأمور الحياتية فى يوم واحد ، وإنما تشغله الأحداث وتناميها ولهذا فإن أجزاء الرواية الثلاثة تعتمد على التطور الداخلى والنقلات المختلفة التى تحدث داخل البطل فى فهم نفسه وفى فهم العالم من حوله . والأجزاء الثلاثة تعبر عن الدورة الثلاثية للذات ، فالجزء الأول هو عرض لطبيعة داتية البطل الذى تدور حوله الرواية ، ويتناول طفولته وخبراته فى التشكيل ، وصراعاته المبكرة مع ذاته ومع تصورات الأخرين عن العالم ، وفى الجزء الثانى نلتقى بلقاء البطل بالعالم ممثلا فى « أطاطة الموديل ، وما ينتج عن هذا اللقاء من ردود أفعال لدى الشخصيات الأخرى ، وفى الجزء الثالث من الرواية ، نلتقى بذات البطل مرة أخرى وهو يعيد بناء ذاته بعد خبرة الشد والجذب والصراع التى مر بها فى الجزء الثانى . ونلاحظ أن الدورة الثلاثية ومساحة الزمن أو الخبرة التى يعرض

لها الكاتب فى الرواية ، تبين أن الكاتب يعتمد على الزمن بمفهومه النفسى ، وليس على الزمن كوحدة موضوعية ، الزمن فى هذه الرواية هو زمن الذات ، الديمومة النفسية التى يمر بها البطل فى خبرته ، وهى تطول أو تقصر تبعاً لأحاسيسه ، فهو زمن كيفى محض ، لا يلعب فيه المكان أى دور ، ويمكن للقارىء أن يعود إلى اللحظات الزمنية التى صور بها اللقاء الحسى مع الموديل فهى لا تتجاوز خمسة أسطر ، بينما لحظات ضيقة وصراعة تمتد صفحات طويلة . وهذا الزمن الذاتى الذى يستخدمه الكاتب بوعى وإقتدار شديدين يعبر عن الجانب القصدى فى رؤية المؤلف وحرصه على أن يقدم رؤية ذاتية للعالم ، ويبتعد بالتالى بالرواية عن مفهوم الواقعية إلى التعبيرية ، وإننى أتفق فى هذا مع تحليل د . نعيم عطية فى إشارته لأمين ريان (فى مجلة فصول عدد يولية ١٩٨٢) حين بين أن أمين ريان إنتقل من الواقعية إلى التعبيرية ، والحقيقة انه ينتقل ، لأنه منذ روايته الأولى ينهج نهج التعبيرية ، والخلاف الوحيد الذى يمكن أن نبديه فى هذا ، هو أن النقد يجب أن يبتعد قدر الإمكان عن وضع الأعمال الإبداعية فى إطار مدارس جمالية وتقنية جاهزة ، لأن هذا ينطوى على إستسهال وبعد عن كشف عالم الكاتب الحقيقى . والفنان دائما يضيف الكثير فى

تجربته الإبداعية إلى كل ما نعرفه عن الموضوعات التى يعرض لها .

وثمة ملاحظة ينبغى الإشارة إليها تميز كتابات أمين ريان فى الرواية فالمناخ العام للرواية هو مناخ الحزن العميق والأسف لحالة الموديل فى مجتمع متخلف والتعاطف معها ، وقد اختار الكاتب هذا المناخ لأنه يصور الحالة النفسية (Mood) التى يعكسها نوع الحديث الذى يستعمله الروائى .

وقد عرض أمين ريان لشخصياته عن طريق الحوار والوصف ، فهو يصف شخصياته وصفاً داخلياً وليس خارجياً ، أى يعرض لمجمل خبرته قبل حديثه عن الحاج على وشوقى وحبيب ، ثم يجعل هذه الشخصيات تعبر عن نفسها من خلال الحوار ، والفعل وكذلك كثير من أبعاد الشخصية من خلال أفعالها وتصرفاتها وحديثها إلى بطل الرواية .

لقد أشرت فى بداية حديثى عن رواية حافة الليل إلى البنية الأساسية للرواية والمقصود بالبنية هنا التنظيم الكامل للرواية كعمل أدبى وفنى ، ويفصح هذا الترتيب للأحداث وتنظيمها وفق بنية معينة عن رؤية الكاتب للعالم والقضايا التى يطرحها ، والبنية كمفهوم تظهر عمليا فى رواية حافة الليل فى أشياء كثيرة فتظهر فى

الفكرة الرئيسية للبطل الذى يتنامى وعيه بالتشكيل والعالم ويعانى إنفصالاً بين عقله ووجدانه الفنى ، ويحارب على جبهتين ، جبهة الإغتراب الذاتى الذى ينبغ من داخله ، وجبهة إغترابه على البنية الاجتماعية السائدة بعلاقاتها الثقافية والتراثية ، وتتجاور كل جبهة بجانب الأخرى وتؤثر فيها ، فالبنية تظهرر فى الموضوع ، والشكل الذى يستخدمه الكاتب الذى يعتمد على التقابل أو التضاد لكى يجسد على نحو جلى عمق التناقض بين آدم والعالم من حوله ، واستخدم الكاتب فى ذلك أرضية للأحداث هى عمله فى مشروع لإنجاز أعمال فنية للجسد العارى ضمن مشروع للتخرج أتاحته إدارة الفنون الجميلة ، وقد أتاح هذا السياق الذى تدور حوله أحداث الرواية أن الكاتب أكثر من الشخصيات التى تكشف البنية الأساسية للعمل الأدبى ، بل وأوضح السياق العوامل الاجتاعية والتاريخية والثقافية التى تدور فيها الرواية . والحقيقة أن السياق الذى إختاره الكاتب قد مكنه من إظهار قدرته ككاتب وكفنان تشكيلى بفهم خبايا الفن التشكيلى ، ولأنه لديه معرفة وخبرة عميقة بالفنانين وصراعاتهم ، فساهم فى نقل المناخ الذى يعيش فيه الفنانين بصدق وجرأة فى الأربعينات والخمسينات فى هذا القرن فى مصر ، وهو يعرض جانبا من الأفكار التى كانت تسود لدى بعض الفنانين .

(٦)

إن بداية الرواية ونهايتها تفصح عن التنامى فى رؤية البطل ومروره بخبرة عشناها معه ، صحيح إن بداية الرواية ونهايتها تعبر عن وحدة آدم « وتوحده لكن هناك تغيراً كيفيا نلحظه فى إهتمامه فى آخر الرواية بالآخر ، ففى بداية الرواية نلحظ إقبال آدم على العمل والحياة ، والتعرف على العالم بعد غيبة طويلة ، فى البداية توحد يكاد يكون محايدا ، لكن التوحد فى نهاية الرواية يعبر عن الوحشة والأسف ، لأنه يجد نفسه وحيداً (يتطلع إلى ساعة الميدان الشامخة فى وحدتها) ص ١٩٣ والنهاية الحزينة ، تبين أن العالم الروائى عند أمين ريان يقوم على فلسفة مؤداها أن هناك فى العالم أشياء رديئة تجلب الألم ، وهى موجودة فى الواقع الاجتماعى والثقافى وفى وعى البشر أنفسهم ، فالكاتب ليس لديه أمل حقيقى إلا فى تطور الوعى الفردى ، أما الأمل فى القضاء على التخلف وأزدواجية الوعى ، والفقر والمرض ، فهذا ما لا يرى له بصيصاً من الأمل ، ولذلك فالكاتب يبتعد تماماً عن الميلودراما ، ويترك خيوط الرواية تنمو رويداً ، رويداً كأنه لا يتدخل فيها .

وإذا تساءلنا هل تتطور وتتغير شخصيات الرواية وخصائصها مع تقدم الرواية ؟ والحقيقة أن هناك صنفين يعرض لهما المؤلف ،

أولهما شخصيات قلقة ، حساسة متوترة ، تستجيب لما يحدث حولها وتتغير ، وتعدل فى سلوكها بناء على فهمها لذاتها ، وفهمها للعالم من حولها ، وهذا ما نجده لدى آدم ، بطل الرواية ولدى حبيب وشوقى رفاعى ، والموديل ليلى وأطاطة ، بينما هناك صنف ثان يرفض التطور بطبيعته التى تعانى من الإزدواجية فى الوعى والسلوك ، وهذه نماذج أوردها المؤلف ليزيد من حدة الصراع ، وليكشف عن طبيعة الموث الذى ينمو خلاله أحداث الرواية ، ومن هذه الشخصيات نجد شخصية الحاج على ، الذى يرى فى الفن فجوراً ويمارسه .

ولهذا فإن الإجابة عن التساؤل السابق هو أن الشخصيات تتطور وتنمو معرفتنا بخصائصها كلما تقدمنا فى قراءة الرواية .

٢ ـ مدخل إلى عالم القصة القصيرة عند أمين ريان :

الانتقال من عالم الرواية إلى عالم القصة القصيرة :

إن الانتقال من عالم الرواية إلى عالم القصة القصيرة ، يعنى الانتقال من أداة جمالية ذات طبيعة خاصة إلى أداة جمالية أخرى ، وقد كتب الكاتب ثلاث روايات هى حافة الليل ـ المعركة ـ الضيف (لاتزال مخطوطة لم تنشر) ، ونشر خمس مجموعات قصصية هى : الموقع ـ قصص من النجيلى ـ صديق العراء المعابر ـ الطواحين . والقراءة النقدية لكتبه السابقة ، تبين لنا أن

الكاتب يمتلك فهماً خاصاً للرواية ، ويمتلك أيضاً فهماً خاصاً للقصة القصيرة ، يتميز فيه عن أقران جيله من الكتاب ، وقد بنيت مفهوم الرواية عنده من خلال تحليل روايته « حافة الليل » ، أما مفهومه للقصة القصيرة فهذا سوف يتأتىّ بعد تحليلنا لأعماله القصصية .

وهناك بعض السمات المتشابهة والمختلفة بين عالم القصة القصيرة وعالم الرواية عند أمين ريان ، فرواياته تتناول خبرة محددة ، كما نجده فى خبرة آدم مع الفن واتصاله بمختلف قضايا الحياة فى رواية « حافة الليل » ، وخبرة الكفاح ضد العدو الخارجى ، وتناقضات الذات الداخلية فى رواية « المعركة » ، وخبرة العلاقات الاجتماعية المعقدة فى رواية « الضيف » ، بينما نجد فى قصصه القصيرة أن كل مجموعة تشكل خبرة مكتملة ذات أبعاد عريضة ، أى ألوان متعددة من صور الخبرات تجمعها بؤرة واحدة ، وتصور كل مجموعة من مجموعاته القصصية مرحلة معينة من رؤية الكاتب من مراحل تطوره فى رؤية العالم ، والتشابه بين الرواية والقصة القصيرة أن كلاهما يعرض لخبرة ما ، ذات طبيعة نوعية مختلفة فخبرة الرواية تعرض من خلال ذات وحيدة ، بينما خبرة القصة القصيرة تعرض من خلال ذوات عديدة تجمعها خيوط وهموم متشابكة ذات بعد واحد ، فكل قصة فى أى مجموعة

من مجموعاته القصصية هى بعد من أبعاد الرؤية ولحظة من لحظات عالم كلى يبغى المؤلف أن يقدمه متكاملا ، فكل مجموعة قصصية لها روح واحدة ، وإحساس جمالى واحد ، يتشكل فى صور مختلفة ، وهذه الوحدة فى الخبرة نلتقى بها فى البناء اللغوى والتشكيلى للجملة فى المجموعة الواحدة .

وهناك سمة متشابهة أخرى بين عالم الروائى وعالمه القصصى ، هى إلحاح الكاتب على استخدام ضمير المتكلم فى كثير من القصص وليس كلها ، وكأنه يجد ذاته فيه ، وقد سبق أن أوضحت أن هذا يعبر عن أيديولوجية ذاتية للعالم ، فصراعات الذات الداخلية هى التى تحركه ، أكثر مما تحركه صراعات العالم الخارجى ، وهو حين يصف الواقع الخارجى ، فإنه يصفه من منظور ذاتى تعبيرى ، ولا يلجأ الكاتب إلى أى صورة من صور الواقعية ، وإنما هو يحرص على عرض دراما النفس البشرية .

أما السمة التى تجسد الاختلاف بين الرواية والقصة القصيرة عند أمين ريان فنجدها فى تشكيله اللغوى فى القصص ، حين نجد أن أدواته الفنية فى مجموعة الطواحين تميل إلى التكثيف والتركيز ، واختيار اللحظات والمواقف التى تعبر عن الجوانب اللامرئية من حياتنا .

والحقيقة أن رؤى أمين ريان وموقفه من كثير من القضايا

تتوزع على قصص المجموعات الأربع ، فنجد فى كل مجموعة قصة تثير إلى هم من همومه الرئيسية التى تتكرر فى مجمل أعماله ، فهناك عدة موضوعات تلح عليه كثيرا ، ونجدها فى كل مجموعة قصصية لها ، مثل : العلاقة بين المريد والشيخ فى التصوف والعلاقة بينهما فى الحياة الواقعية ، اهتمامه بتصوير العالم الخارجى تصويرا يكاد يقترب من الرؤية البصرية للفن التشكيلى . وفى كل مجموعة نجد اهتمامه واضحا بالأنماط البشرية المشردة والهامشية ، بحيث يمكن تصنيف القصص تبعاً لهذه الموضوعات ، ويمكن بالتالى إدراك التطور الجمالى لرؤيته للعالم من خلال هذا التصنيف . لكن قبل التوقف عند صديق العراء والطواحين لكى نصور التطور الثلاثى فى رحلة أمين ريان الإبداعية ، لابد أن نتوقف لكى نقدم إطلالة عامة على المجموعات الخمس .

إن رحلة أمين ريان مع القصة القصيرة طويلة ، ومتدرجة فى البناء والرؤية الجمالية للعالم ، فكتابه الأول : الموقع : ١٩٦٧ ، هى أول مجموعة قصصية تصدر له ، وهى تتكون من أربعة عشر قصة قصيرة ، وهى فى مجملها تصور رغبة الفرد فى اكتشاف الطبيعة واكتشاف البشر من خلال مواقف حياتية يضع أبطال القصص أنفسهم فيها عملاً ، فمثلا قصة « الموقع » تبين أن

« الافندى » كان قد خذره المدير بالقاهرة من أنه سيضل الطريق وحده ، ولكنه كان يريد أن يقوم بهذه المأمورية المصلحية وحده ، كان يريد أن يسير على هدى الخريطة الزرقاء وأن يضل ويسأل أن ما لم يرهم من قبل ، ولن يراهم مرة أخرى كان يريد أن يغامر في سبل شديدة الانحدار ، وأن تقسو عليه الطبيعة « ص ٦ » إنه البحث عن التجربة الحية ، التى تساعده فى اكتشاف ذاته والطبيعة من حوله والقصة تقوم على الإدراك اللونى والبصرى للطبيعة ، فالأخضر فى تقابل مع الصحراء الصفراء الجرداء . والأفندى فى مقابل الفلاح (الصعيدى) ، وفى هذه المجموعة تتكرّر كلمة الأفندى كاسم لكثير من أبطال قصص المجموعة ، وكأنه يشير بها إلى نمط معين من الطبقة المتوسطة المرتبطة بالمدينة ، والمقيدة بقيود العلاقات الاجتماعية وأعرافها ، فى تعامل الفئة الهامشية من البشر ، الذين يعيشون يومهم متحررين من كل قيد ، والمجموعة تحاول أن تصور انبهار الكاتب بعالم هؤلاء ، وهذه الصورة من التقابل فى هذه المجموعة ، تذكرنا برواية نيكوس كارنتزاكى (زوربا اليونانى) حيث يعرض كازنتزاكى لحياة زوربا من خلال رفيقة المثقف أو الأفندى (على حد تعبير أمين ريان) ، فهذا التقابل نلمحه فى كل قصص المجموعة تقريباً ، ففى قصة « سبعين » ، نجد أن المكان هو حانة رخيصة ويطرح فيها صورة

من صور العلاقة بين الأفندى وهؤلاء البشر الآخرين : وهي تجسيد لملامح الطبقة المتوسطة فى هذه الفترة من تاريخ الواقع الاجتماعى المصرى وتقترب من أن تكون دراسة أو اسكتشات لهؤلاء الأنماط من الطبقة المتوسطة التى ضاقت بحياتها وتسعى نحو المغامرة والتحرر من القيود التى تفرضها عليها حتى أنه يطلق على القصة قبل الأخيرة من المجموعة عنوان : خيرى أفندى ، وهو حريص على استخدام كلمة أفندى لدلالاتها الاجتماعية فى سياق العالم الذى يعرض له . وهى أنه موظف فى الحكومة ، وفى الحقيقة

أن أمين ريان ليس هو الوحيد من الأدباء الذين اهتموا بعرض عالم الوظيفة ، وانعكاساتها على شخصية الإنسان المصرى ، والعلاقات الاجتماعية الخاصة التى تنشأ بين البشر أثناء العمل الوظيفى ، فلقد اهتم بهذا توفيق الحكيم ، ويحيى حقى ، وعبد الحميد جودة السحار ، ونجيب محفوظ ، وإحسان عبد القدوس ، وغيرهم من الكتاب الذين حرصوا على تصوير هذا العالم ، وكل منهم كان يعبر عن عالم الوظيفة من خلال الصورة التى يعرفها ، فعالم توفيق الحكيم ويحيى حقى مرتبط بوظيفة وكيل النيابة ، وقد أتاحت لهم طبيعة هذه الوظيفة عرض نماذج بشرية حية من المجتمع المصرى ساعدتهم فى تصوير صراعات الإنسان المصرى وقضاياه ، أما من يتأمل عالم أمين ريان فيجد

أنه عالم موظفى الآثار والترميم ، ولهذا أتاح له هذا العالم أن يعرض أيضا لعلاقة الإنسان المصرى بالمكان ، حتى أنه يصدر كتاباً بكامله عن المكان والعلاقات الإنسانية الخاصة التى تنشأ فى ظل هذا المكان ، وهذا ما نجده فى المجموعة الثانية التى أطلق عليها اسم : قصص من النجيلى . وهناك ملاحظة لافتة للنظر ، وهى تكرار وتداخل شخصيات وأماكن معينة فى المجموعات القصصية الخمس ، ففى المجموعة الأولى من الموقع إلى النجيلى ، هذا الشيخ الذى قامت حوله قرية أو حى يسمى باسمه ، وتنشأ حوله حكايات وعلاقات مختلفة ، هذا بالإضافة إلى أن أمين ريان حرص على دراسة العلاقات الإنسانية فى الوسط الإنسانى لمن يشتغل بالفن بصوره وأشكاله المختلفة ، واهتم بشكل خاص بعلاقة الصداقة التى تنشأ بين الرجل والرجل والرجل والمرأة .

إن من يقرأ المجموعات القصصية الخمس التى أصدرها أمين ريان ، سيجد أن أمين ريان يتناول شخصياته فى تطورهم اللاحق عبر المجموعة ، بحيث يمكن استخراج روايات مكتملة الفصول عن هـذه الشخصيات ، فمثلا شخصية خيرى أفندى « الصراف » ، الذى تناوله الكاتب فى المجموعة الأولى الموقع ، فى قصتين هما : خيرى أفندى ص ٩٧ ، وعودة خيرى ص ١٠٧ ، يعود إلى تناول نفس الشخصية فى مجموعته الرابعة : المعابر

١٩٨١ ، تحت عنوان غضبة خيرى ، ويكرر نفس الوصف القديم فى بداية القصة الذى كان قد أورده الكاتب فى مجموعته الأولى : الموقع . ولهذا فإن مفتاح فهم قصص أمين ريان القصيرة لا يكون بقراءة كل مجموعة منفصلة عن الأخرى ، وإنما قراءتها ككل يكمل بعضه البعض ، والسر فى هذا أن أمين ريان يكتب قصصه ، فى تسلسل مركب ، يفترض أنه قد قرأ القارىء أعماله القصصية القصيرة السابقة ، فلا يمكن فهم قصة (غضبة خيرى) فى المجموعة الرابعة دون العودة إلى تحليله للشخصية وبنائها فى المجموعة الأولى . ولا أدرى هل يعى الأستاذ أمين ريان هذا أم لا ، وهذا يجعل كل قصة قصيرة لديه ليست وحدة مستقلة بذاتها ، أو مرتبطة بقصص المجموعة الواحدة ، وإنما بمجمل إنتاجه ككل ، والحقيقة أن هذا البناء التركيبى لأعماله كلها يجعل قراءة أى مجموعة على حدة وبشكل منفصل عملا مستحيلا ، ولا يمكن فهمه ، وهذا لا نجده فى قصة خيرى أفندى فقط ، وإنما نجده أيضا فى قصة « الأعرج » فى المجموعة الأولى ونلتقى به فى المجموعة الثانية (قصص من النجيلى) تحت عنوان « أعرج النجيلى » ، ويستخدم الكاتب إشارات وأحداث فى القصة الأولى ولا يمكن فهم القصة الثانية إلا بناء على الإلمام بالقصة الأولى .

وأعتقد أن سبب عدم تواصل بعض القراء والنقاد مع أعماله

القصصية قد يرجع إلى هذا السبب ، لأن كل قصة تفترض فى القارىء الإلمام بما سبق ، وتضيف أبعاداً جديدة للبعد الأولى الذى سبق أن طرحه الكاتب ، فمثلا قصة الوشاح فى المجموعة الأخيرة للكاتب (الطواحين) ، نجد أبعاداً أخرى للعلاقة بين الشيخ والمريد والعلاقة بين موقف الإنغماس فى الحياة والفن والتصوف ، بحيث لا تكتمل الرؤية إلا بالعودة للأعمال السابقة .

أما مجموعة القصص التى أطلق عليها الكاتب اسم « قصص من النجيلى » ، فهى متميزة بين المجموعات القصصية الخمس ، فهى تضم سبعة عشر قصة قصيرة ، تدور كلها حول النجيلى ، وهو حى يجاور مزلقان السكة الحديد ، وهذه المجموعة يمكن أن نطلق عليها رواية المكان ، بمعنى أنها تقدم صورة جديدة ، وفهما مختلفا للرواية ، فالقصص كلها متتابعة فى المكان ، وتقوم على التراكم المعرفى لدى القارىء ، بحيث نفهم كل قصة من خلال ما يسبقها ، ولهذا فبعد أن يقدم الكاتب شخوص المكان ، مثل الشيخ يس ، وأم محروس ، والأعرج ، وعنتر ، فإنه يقدم قصصا حوارية هى حوار بين شخوص المكان ، فالمكان فى هذه الرواية هو البطل ، وهو الذى يجمع البشر حوله ، وتنشأ بسببه علاقات بينهم ، وهذه المجموعة يمكن بالفعل أن تضاف إلى رواياته الثلاث التى أشرنا إليها ، وهى طريقة فى الكتابة تقوم على دراسة كل جزء

فى الرواية على حدة ، بحيث تكتمل فى النهاية الأجزاء فى وعى القارىء كتحصيل لوعى مشارك ، وهذا يجعلنا نرصد سمة هامة من سمات أدب أمين ريان الذى يقوم على احترام عقل المتلقى ومخاطبته وتبدو أعماله وكأنها فسيفاء صغيرة متجاورة ، كل جزء منها يشارك الأجزاء الأخرى ويساعد فى اكتمالها ، وتتجاور مميزات المكان وسماته مع الأشخاص الذين يعيشون ويتجاورون فى المكان ، فالمئذنة مرتبطة بالشيخ يس ، والكاتب يتحدث عن شخوصه بشغف حتى يخال للقارىء أنه يعرفهم مثلما يعرفهم الكاتب ويتحولون لديه إلى علامات مميزة للمكان ، مثل المزلقان وشريط الترام والمسجد والمقهى ، فمثلا يقول عن بائع الفول « إنهم أطفال السبتية يتجمهرون حول محمد بائع الفول الذى يقف على الناصية تحت الشجرة منذ خلق الله هذه الدنيا » ص ١١ » ولا يقف الأمر عند هذا الحد ، وإنما يدرس أعراف هذا المكان وتقاليده فى الأعياد الدينية والمناسبات المختلفة والأفراح ، وكيف يشاركون بعضهم البعض فى هذه المناسبات .

وهذه المجموعة من القصص أو رواية المكان ، تعطى مفهوماً خاصا لدلالة المكان فى أعمال أمين ريان هذه الدلالة التى تكاد تقترب من المفهوم الأرسطى حول وحدة المكان ، ففى روايته الأولى تدور أحداث الرواية بكاملها داخل مبنى « مرسم الفنانين » ، وفى

حجرة آدم بالتحديد ، وهذه الرواية تدور فى مكان أوسع قليلا ، كنه يقتصر على المنطقة القريبة من المسجد والمقهى والمزلقان من مذا الحى الذى يرتبط باسم النجيلى ، وبالتالى يمكن تحويل هذا العمل وروايته الأولى إلى دراما ، لاسيما أن الحوار هو سمة أساسية من سمات العالم القصصى عند أمين ريان سواء كان العالم الروائى ، أو عالم القصة القصيرة . •

فالمكان مرتبط بالطبوغرافية ، ومرتبط بـالبشر ، ويمكن أن ستشف دلالة المكان لديه حين يتحدث بيومى أفندى فى مونولوج .اخلى عن المزلقان : حقاً إن الخط الحديدى يقسم القاهرة فى هذا المكان فيجعل البلد بلدين ، لكنه يقسم حياته إلى قسمين .. ففوق ذلك الخط الحديدى رأى سنية بعد أن دهمها القطار .. فتحولت حياته من نور الأمل إلى ظلام اليأس وتحول من إنسان يرجو رحمة الله إلى كائن يكرر بعض الحركات التى لا تتغير من يوم لآخر .. « ص ٣٨ » فالمزلقان والخط الحديدى ليست له دلالة موضوعية ، وإنما هو مرتبط لدى كل شخصية من شخصيات الرواية بدلالة خاصة ينبع من ذكرياته وتاريخه الخاص ، وتكتسب ـ لهذا ـ هذه الأماكن رموزاً مجازية فى التعبير عن الجوانب الداخلية للشخوص التى يتعرض لها الكاتب . فمثلا يعتبر المزلقان بالنسبة لعنتر تعبيراً عن السجن ، والقطار له دلالة خاصة فى هذا السياق

« استيقظ عنتر على صفير قطار مقبل ، وتعالى ضجيج العجلات فوق القضبان حتى عصف بحواسه ، وكأن القطار لا يقتحم فقط مسامعه .. بل يقتحم الحى بأسره ، ويدهم الحجرة التى ينام بها » . « ص ٥٥ » .

أما مجموعة (صديق العراء ١٩٧٧) ، فسوف نفرد لها حديثا مستقلا أما مجموعة (المعابر ١٩٨١) فهى المجموعة الرابعة التى أصدرها الكاتب ، وهى تتكون من عشر قصص قصيرة ، وهى مجموعة لها طابع خاص ، فالكاتب يستخدم أسلوب المشهد السينمائى ، الذى يعتمد على الحركة ، والحدث ، ففى القصة الأولى من المجموعة وهى الوادى الآخر ، التى تبدو أنها كانت رواية واختصرها الكاتب إلى قصة قصيرة ، حيث تتدافع الأحداث بشكل سريع ، دونما أى محاولة للتوقف ، أو التأمل ، مثلما تندفع بطلة القصة بعربتها ، والشراب يسيطر عليها ، والحقيقة أن الخمر أو الشراب ، لا يظهر فى هذه المجموعة فحسب ، وإنما يظهر فى أكثر من مجموعة ، فى الموقع ، وصديق العراء والمعابر ، وهو يرتبط لديه بكشف القناع الزائف الذى يحرص عليه المرء الذى ينتمى إلى فئة من الطبقة الارستقراطية ، ويرتبط لدى الطبقة الهامشية بنسيان الذات والهروب من الواقع المؤلم الذى تعيش فيه ، والخمر مرتبطة بالوضع الطبقى والحدث التى تمر به

الشخصية ، وكثير من القصص تتخذ من الحانه مكانا للحوار واللقاء بين البشر . وهى مرتبطة لديه بنوع من الانتحار ، ففى قصة الوادى الآخر ، يقول : ولم تعد تفيق منذ ركبتها الظنون ، وغامت الأضواء والإشارات الحمراء والخضراء فى عينيها .. وتساءلت : ماذا لو اندفعت إلى النهر ووضعت حداً لكل هذا « ص ١٦ » .

وتوجد ثلاث قصص تناقش الصراع حول التصوف ، وهذه القصص هى : حجة الطريقة ، بيت الحصاوى ، وكع كع . وهى تعتمد على الحوار بين رأيين متعارضين ، وهى تستكمل الحوار الذى بدأه الكاتب حول التصوف فى روايته الأولى « حافة الليل » والرواى فى هذه القصص لا يخفى تعجبه بمن يسلم بهذه الآراء ، وفى مجموعة الطواحين ، استكمل الحديث عن التصوف من زاوية أخرى سوف نعرض لها بالتفصيل ، وقد عبر عن تعجبه حين يقول : اعتزل الكثيرون طريقة شيخنا ـ العارف بالله ـ عبد اللطيف أبى المعانى .. وكنت أعجب لثقة الرجل الطيب فى ربه وفى الطريق الذى يسلكه إليه « ص ٥٥ » .

ـ دراسة تحليلية لمجموعة (صديق العراء) :

اخترت هذه المجموعة للتحليل لكى نقف على سمات الأدب القصصى عند أمين ريان فى مرحلته الثانية ، لأنها تقف فى منزلة

وسطى بين أعماله ، وهى تتكون من ثلاثة عشر قصة . القصة الأولى من المجموعة هى صديق العراء ، تتناول نكسة يونيو ١٩٦٧ ، بعيداً عن المباشرة والتسجيلية ، فهو يشير إلى ذلك ، من خلال طريقة كتابة القصة ، فهى مكتوبة بأسلوب المذكرات الشخصية ، الذى ينهج نهج العبارات القصيرة المختصرة ، فهو يكتب اسم الشهر والسنة فى رأس القصة ، ثم تتوالى أيام الشهور دونما ترتيب متتابع ، فالقصة تبدأ هكذا : « يونية ١٩٦٧ » .

٧ ـ اشتد الغيظ منذ يومين .

لم أعثر على محمد عبد الباسط فى أى مستشفى .. لكن قيل لى فى المساء إنهم يجمعون الجرحى فى خيم متنقلة بالسويس .

(« ص ٥ » من المجموعة) فالرقم سبعة يشير إلى يوم الشهر ، والفقرة السابقة هى كل ما كتبه خلال هذا اليوم ويستمر يستعرض فى مفكرته حتى شهر سبتمبر . لكن قبل أن استطرد فى تحليل هذه القصة ، لابد أن أشير إلى اهتمام أمين ريان بالأحداث الوطنية التى تمر بالوطن ، فروايته الأولى تدور حول معركة السويس ١٩٥٦ ، ويرصد من خلالها الصراع مع العدو والصراع مع الذات من خلال شخصية رئيسية ، وكذلك تلتقى فى المجموعة القصصية الثانية « قصص من النجيلى » بحريق القاهرة ، فى قصة بعنوان « الحريق » ، ويدرس انعكاس الأحداث الوطنية على

البشر من خلال النجيلى وهى منطقة فى وسط القاهرة ، بالقرب من محطة السكة الحديد ، وفى هذه القصة لا يتعرض للحدث الرئيسى بشكل مباشر كما هو الحال فى رواية المعركة ، وفى قصة الحريق ، حيث يتحدث عن حريق القاهرة ، وإنما هنا لا يشير إلى الحدث ، إلا من خلال التاريخ وهو يونية ١٩٦٧ ، ويتحدث مباشرة عن صديقه الذى يبحث عنه (محمد عبد الباسط الملازم بفرقة المدرعات) ، الذى يُنقل من خيام الجرحى إلى القاهرة . وهو يعبر عن الصدمة التى أخرست الوطن ، حين يبين أن إصابة صديقه كانت بالحنجرة ، « لم يَعد ما يقال بينى وبين محمد ، فإصابته بالحنجرة ولم يبين ما أعرفه من ملامحه إلا عينيه العسليتين » ص ٦ » . فالعجز عن الكلام ، هو عجز عن التفسير ، أو توضيح ما يمر به الوطن .

وفى الحقيقة إن عبارات القصة وفقراتها القليلة تعبر خير تعبير عن النكسة وأبعادها وآثارها فى نفسية وعقل الإنسان المصرى :

٢٠ ـ أعجز عن تدوين أى شىء فى المفكرة منذ أسبوع !! اكتفى بانتظار الليل نهاراً وبخمر « البولوناكى » بعد الغروب لست أدرى كيف سأواجه المستقبل وقد نقلتنى إصابة محمد إلى أفق لا عهد لى به ، ولم تعد بينى وبينه وسيلة الاتصال التى جمعتنا وخلقت

الحوار بيننا .. فهو لا ينطق الآن بل يتنفس ، ويتناول السوائل من فتحة الحنجرة « ص ٦ » .

فالكاتب يعبر عما يمر به الوطن من محنة ، وعن إحساسه تجاه هذه المحنة بشكل غير مباشر ، فهو يعبر عن تهرىء الوطن وتعريته من كل الأكاذيب التى كانت تجمله من خلال استخدام الإدراك البصرى للمكان ، فيرسم صورة تشكيلية ويمكن عرض نماذج من هذه الإشارات :

ـــ « فى إحدى الحجرات صادفت حفراً غائراً فى أحد الجدران ، هيكل تآكل من حوله ملاط الحائط ، وكأنه سلب البعد الثالث للمكان » ص : ٨ .

فهو يلتفت إلى النخر والتآكل التى تمارسه عوامل التعرية على جدران المدينة مثلما يلتفت إلى أبعاد الهزيمة فى داخل الشخصية ، فشخصية « محمد » الجريح ينتهى بالنسبة إليه زمن البلع ، كما ينتهى زمن الكلام .

ويقول صفحة ١٠ : « ترن فى تجويف رأسى كلمات باسط التى قالها أمام الحفر الذى حفره فوق الجدار : تعلموا كيف تصلب الحياة على حوائط مدينة زائفة ينخرها الميكروب وتفترسها الحروب !! » .

وقد نشأت بين بطل القصة ، وأخو الجريح علاقة من نوع ما ، تماسواً فى البداية حين ألتفوا حول محنة الأخ ، ثم عاشوا تجربة موت محمد عبد الباسط ثم اتجه كل منهما إلى عالمه ، بعد أن أصبح كل منهما عاجزاً عن تقديم العون للآخر : ولما تفحصت عينيه اللامعتين عزمت على الفور إننى لم أعد فى نفس عالمه « ص ١٣ » ، فإذا كان بطل القصة يستخدم ريشة الرسم للتعبير عن الحقيقة فإن صديقه الجراح يستخدم المشرط للكشف عن الحقيقة أيضا .

والملاحظة اللغوية اللافتة للانتباه فى هذه القصة ، أن كل فقرات القصة تبدأ أو تشمل على حرف النفى « لم » ، حتى أن الجمل التى يذكر فيها الكاتب حرف « لم » تبلغ عددها فى هذه القصة القصيرة حوالى خمسة عشر جملة ، وباقى جمل القصة ، يستخدم فيها الكاتب اسم الشرط « لما » ، وإعرابه لديه هو ظرف زمان لأن الكاتب يستخدمه بمعنى حين ، واستخدام النفى وظرف الزمان له دلالة لغوية ، لأنه يكشف عن رفض وعى الأنا للواقع الزمنى ، وهو ما يتمثل فى نكسة يونيو ١٩٦٧ ، وكنت أود أن أقدم دراسة لغوية من هذه الأمثلة ، لكن المجال لا يقع هنا لذلك ، وأثير هذا لكى أفتح آفاقا جديدة لدراسات متخصصة فى أعمال أمين ريان .

والقصة الثانية فى المجموعة هى قصة « ليلة شراع الخليج » : وهى تتناول العلاقات الإنسانية فى شارع الخليج ، عالم المقهى ، والمدرس الذى يهوى قراءة القصص لمريديه ، والقصة تتخذ من ضمير المتكلم أداة لتحدد علاقة الأنا بالآخر ، فشخصيات القصة تتكون من ضمير المتكلم « الرواى » ، والأستاذ قطب ، والطالبة رجاء ، والشيخ سيد ، والعلاقات متداخلة بينهم ، فالراوى يتمتع بعلاقة اتصال من خلال النظرات ذات المغزى مع الآنسة رجاء ، أى هناك تواصل وجدانى بينهما عبر لغة العيون ، بينما الأستاذ قطب يكره حضور الراوى ، وكل منهما ينفى الآخر ، فالراوى يستخدم المونولوج الداخلى للتعبير عن رفضه ، بينما قطب يستخدم التجاهل وممارسة التعالى من خلال الحوار فالعلاقات ذات طبيعة متصلة ومنفصلة فى وقت واحد .. وعالم القصة قريب من عالم مجموعته الأولى « الموقع » التى تحمل سمة محاولة اكتشاف العالم والبشر وهى قريبة فى بنائها الفنى من عالم المجموعة الأولى أيضا ، ولعل هذا هو الذى دعا الكاتب أن ينبهنا فى البداية إلى ذلك حين افتتح قصته : «كنا على الأرجح فى صيف ١٩٥٠ » فهى استدعاء من مخزون الذاكرة الذى يستمد دلالته من المكان .

لذلك فإن البطل الحقيقى لهذه القصة هو المكان ، شقة

الأستاذ قطب التى اقتطع منها حجرة وأصبحت مقهى ، فإذا فتح المذياع كان بداخل الشقة وهذه الطبيعة المكانية الخاصة لمسرح الحدث القصصى هى التى تلقى بظلال معينة على الشخصيات ، فالمكان لا نشعر أنه شقة بل بالأحرى مقهى من الداخل رغم أنه شقة يعيش فيها الأستاذ قطب مع زوجته . أعتمد الكاتب فى عرض موضوعه على الحوار الخارجى والمونولوج ، لإبراز التقابل والتناقض بين أنا الراوى والأستاذ قطب ، واستخدام الوصف والسرد لكى يعبر عن علاقات التواصل بين شخصيات القصة ، إن الفرق بين هذه القصة والقصص التى تبدو متشابهة معها فى قصص مجموعاته السابقة عليها ، أن الرواى هنا لم يعد يكتفى باكتشاف العالم والآخرين ووصف المكان والبشر من خلال عيون تنظر إليهم بحنو بالغ وإنما أصبح فى علاقات صراع معهم ، هذا الصراع الذى لا يتخذ له أى مظهر خارجى وإنما ينعكس على علاقة الراوى بذاته ، فيعبر عن صراعاته مع الأخرين من خلال المونولوج الداخلى . والصراع مع الآخر الذى لا يتطور فى الخارج وإنما ينمو داخل شخصية الأنا هو سمة من السمات الأساسية فى قصص أمين ريان ، وهذا ما يعبر عن الجوانب الخفية لتغلغل معنى الخوف من الآخر ، وتمكن هذا الخوف من الأنا بحيث يصبح سمة سمات تكوين الأنا لديه ، وهذا ما نجده بوضوح على

نحو نموذجى ـ فى قصة « الطواحين » فى المجموعة الأخيرة للكاتب التى سوف نتحدث عنها بالتفصيل فى موضعها من هذه الدراسة .

إذا كان الكاتب قد اهتم بالحديث عن الفئات الهامشية فى المجتمع المصرى وصراعاتهم فى مجموعته الأولى ، وعلاقاتهم بعالم الأفندية ، فإنه يتحدث هنا عن عالم « السريحة » هؤلاء البائعين والبائعات الذين يجلبون بضاعتهم من القرى لبيعها فى المدينة ، إنه يقترب منهم من خلال رحلتهم اليومية فى الأتوبيس ، ولذلك فعنوان هذه القصة هو « أتوبيس » لكى يتحدث عن مكان واحد للحدث القصصى كما هو شأنه فى كثير من أعماله ، باستثناء الطواحين التى يخرج فيها الكاتب عن وحدة المكان فى الحدث القصصى ، فيمتد ليشمل أماكن أخرى ، والحقيقة أن وحدة المكان والزمان واضحة فى قصة فى شارع الخليج وفى قصة « أتوبيس » والبطل الحقيقى فى القصتين السابقتين هو المكان ولكل مكان لدى أمين ريان طبيعة ونكهة خاصة ، تتحدد على طبيعة جملة الصراعات التى تنشأ بين البشر بعضهم البعض ، فالعلاقة هنا تنشأ من التزاحم الجسدى داخل المكان الواحد « الأتوبيس » ، وما ينشأ عن هذا التزاحم من مفارقات تكشف عن طبيعة العالم ، وطبيعة البشر الذين يتكيفون وفى ظروف المكان الخاصة التى تجمعهم سوياً ، وردود أفعالهم تجاه الأحداث التى تلم أو تعرض

لهم هى التى تكشف عن كياناتهم الداخلية . والحقيقة أن الكاتب كان موفقا فى استخدام ضمير الغائب لكى يصف لنا هذا العالم الذى لا يتكون من شخصيات معدودة كما هو الحال فى القصة السابقة ، وإنما يتكون من عدد كبير من البشر ، وبالتالى كان ضمير الغائب وسيلة لكشف هذا العالم ، وعلاقات كل منهم بالآخر .

وقد استخدم الكاتب الحوار والمونولوج الداخلى ، كما هو الحال فى القصة السابقة ، ليبين تنافر هموم الشاب ، وهموم السريحة (الذين يركبون معه الأتوبيس) والكاتب لا يتخلى عن المونولوج الداخلى ، حتى حين يستخدم ضمير المتكلم فما دامت الذاتية هى جوهر أعمال أمين ريان ، فإن تأمل الشخصيات لخبراتها الداخلية هو المحور الذى تدور حوله أعماله حتى وهو بصدد وصف عالم الأتوبيس فالعالم عند أمين ريان ليس موضوعيا ، ولا يمكن أن يكون كذلك ، فأى دلالة نخلعها على العالم هى من فعل الذات ، والعالم الخارجى ليس له وجودا مستقلا عن الوعى ، لأن الوعى الشخصى هو دائما وعى بشىء خارجى ، ولهذا فإنه حين يعرض لنا العالم الاجتماعى الخارجى يعرضه من خلال إشكاليات الذات الإنسانية الفردية .

وفى قصة « الأسد انسطل » يعبر الكاتب عن جانب طريف فى الإنسان يعتمد على المفارقة . فشلتوت الذى يتعاطى المخدر ، يبدو

كالأسد المسطول لاسيما بعد وفاة زوجته ، والقصة يستدعى الكاتب حوادثها من الذاكرة ، فيكرر فيها كلمة « أذكر » ، فهى جزء من خبرات الطفولة البعيدة ، والكاتب مغرم بالحديث عن بعض الشخصيات التى تفقد التحكم فى انفعالاتها بعد تناول الخمر أو المخدر ، وهذا ما نجده فى كثير من قصص المجموعات الخمس للكاتب ، وهذه القصة من القصص ذات الطابع الكوميدى ، خفيف الظل ، فهى تطرح العلاقة بين شلتوت حين يخدر ، والحمار الذى يبدو أسد ، والأسد فى القصة يكمن داخل علبة الدخان ، وتنفث الحسناء الدخان فى منخاريه ، فيتسرب إليه الخدر ، والقصة ليست فيها السخرية المرتبطة دوما بالكوميديا ، وإنما تتضمن تحليلا لشخصية شلتوت (حين ماتت زوجته) ويتغير حاله . وضمير المتكلم فى القصة يعبر عن الزمن الماضى فى القصة ، فهى عن أحداث بعيدة فى مخزن الذاكرة ، وشلتون الذى يبدو كالحمار تارة ، وكالأسد المسطول تارة أخرى هو بطل القصة .. وموقف العمة والخال من حالة الخدر والتهويمات التى يصير حالة إليها .

وقد استخدم الكاتب الحوار العامى ، لكى يعبر عن حالات شلتوت والحقيقة أن الحوار العامى هو المستخدم فى كل أعمال أمين ريان باستثناء المجموعة الرابعة « المعابر » والمجموعة

الخامسة « الطواحين » ، حين أقلع عن استخدام العامية فى الحوار ، واستبدلها بالفصحى البسيطة ، ففى رواية حافة الليل والمعركة ، كان الكاتب يستخدم الحوار باللغة العامية ، وكذلك فى المجموعات القصصية الثلاث الموقع ، قصص من النجيلى وصديق العراء ، رغم أن أبطال الرواية الأولى مثقفون ، ولديهم دراية وخبرة باللغة ، والكاتب لا يقدم لنا الواقع ، أو أى صورة من صور الواقعية ، إنما هو فنان تعبيرى ذاتى ولهذا يمكن التساؤل : لماذا كان هذا الإصرار على استخدام اللغة العامية فى الحوار والمونولوج الداخلى للشخصيات فى هذه الأعمال الروائية والقصصية ؟

فالشخصيات تعبر عن نفسها من خلال الحوار ، لكن هذا التعبير مكون من منظور الذات الكلية للكاتب ، أو ذات الراوى أو المتكلم / الأنا فى القصص .

ولعل من المفيد أن يتحدث الكاتب عن تجربته وخبرته مع اللغة يبين لنا هذا ، لاسيما أن وجود اللغة العامية ، بجوار لغة فصيحة ، يخلق مستويات لغوية متباينة داخل القصة الواحدة ، وأدعو الكاتب لنشر تجربته اللغوية ، لكى يستفيد منها الدارسين ، ولاسيما أنها مشكلة من المشكلات التى تقابل الباحث اللغوى فى الإنتاج القصصى ، وأعتقد أن البناء اللغوى كبنية وتركيب ونمو عند الكاتب يحتاج إلى دراسة مستقلة ، لاسيما أن

قاموس تركيباته اللغوية يعطى مفاتيحه بسهولة للدارس المدقق .

وقصة « الأسد أنسطل » تعبر عن رؤية الأنا واهتمامها بالآخر ، هذه الرؤية التى تعبر فى كثير من جوانبها عن عاطفة الحب والتفهم والمشاركة فى مجمل إنتاج الكاتب ، فحتى حين يبدو الآخر فى صورة كوميدية ، فإن هذا لا يدعو للسخرية ، لكن يدعو للتأمل والمشاركة والوعى به . فالأنا فى هذه القصة شغوف بمعرفة الجوانب المختلفة من شلتوت ، التى تجعله « ينسطل » وتعطى صورة من صورة المزاح معه .

وقصة « النبراس » من القصص التى يعتمد الكاتب فى كتابتها على الحوار فقط ، ونجد فى معظم أعماله قصة بكاملها تقوم على الحوار ، نجد هذا فى قصة « إرتجالات فى ذى الحجة » ، فى مجوعة قصص عن النجيلى ، ونجده تقريبا فى كل مجموعة ، والقصة عبارة عن حوار بلغة فصيحة بسيطة بين عبد الله وزوجته عن الرجل الذى كان سببا فى زواجهما وهو النبراس ، الذى تسمعه الزوجة « النسناس » وهنا فى القصة نلتقى ببعد آخر من أبعاد الجوانب اللغوية فى أدب أمين ريان حيث نلتقى باللغة كمجموعة من الأصوات ، فاللغة لها قيمة صوتية ترتبط بدلالة وجدانية ، أو حالة شعورية ، وهذا لا نجده فى هذه القصة فحسب وإنما نجده أيضا فى قصة أخرى تحمله أصوات لغوية مثل قصة

(كُع كُع) فى مجموعة المعابر . فاللغة هنا تتحول إلى رموز صوتية ليست لها دلالة مباشّرة من الدلالات التى نعتاد عليها فى اللغة ، وانما اصوات لها معنى داخل الشخصية المركزية فى العمل ، أو الشخصية الثانوية . وإذا كان الجانب البصرى هو سمة أساسية من أعمال أمين ريان فإن الجانب الصوتى أو السمعى هو سمة ايضا لكنه يجىء فى المرتبة الثانية بعد الجوانب البصرية والحركية فى تجربة أمين ريان الإبداعية .

فالكاتب يستخدم التلاعب الصوتى فى نطق الأسماء للتعبير عن موقف الشخصية من أصحاب الأسماء ، فمثلا الزوجة تنطق النبراس ، نسناس ، والزوج ينادى معتوق (بمدعوق) . والزوج حين يحكى عن تجربة زواجه ، يكشف لنا عن جوانب أخرى من تجربته وخبراته لم تكن تعلمها الزوجة .

وقصة « مسوغات مواطن كذاب » ، تبدو كشعر غنائى ، تختلط فيها الواقعية بالحلم والفانتازيا ، وتمتد الأنا لتشمل الإنسان فى كل زمان ومكان فالدوسيهات التى تحوى مسوغات التعيين ، تبدو وكأنها نقش هيروغليفى ، فالمختص ليس له شكل محدد أو ملامح معروفة ، والراوى لا يقدم مسوغات التعيين ليصبح واحد منهم ، وإنما ليحكى حكايته ، فهو شاعر يغنى مواجعه ، وضعفه ويرى نفسه فى كل مكان وفى كل مدينة ، وفى

نفس الوقت لا يرى نفسه فى أى مكان وفى أى مدينة ، حين تضيع قصائده ، وهى مسوغات التعيين الحقيقى له فى الوجود « كنت أعرف سلفاً الحالة التى تصحب ضياع القصائد .. فهى الشعور الوحيد الذى يحدد داخلى وأغوارى .. فلم أعجب لضياع المسوغات ولم أذهب إلى مكان يُصان فيه شىء .. أو يُحفظ فى الأمان مكثت بعيداً قرب الحقول .. فى قرب حيوانات لا تاريخ لها .. وأعشاب تشب إلى لا شىء .. نعم !! كان يجب أن أظل بعيداً فى صحبة الحيوان والنبات .. وكما ترى ألقيت نفسى فى المكان مرة أخرى بعيداً عن الخضرة والحيوان .. « ص ٦٧ من المجموعة » .

وفى النص السابق تكثيف لهذه القصة التى تعبر عن تجربة الأنا عند أمين ريان فى أعماله كلها ، فنلتقى بغنائية الأسى لإنسان ضائع فى الزمان والمكان إنسان تمتد جذوره لسبعة آلاف عام (هى عمر اللغة الهيروغيليفية) مسوغات التعيين هنا هى دلالة مجازية للتعبير عن الحقيقة ، حقيقة الأنا ، فالراوى فى القصة يقدم المسوغات للمختص كما يقدم « الوثنى الذبيحة إلى ضحية .. أو كما يقدم المرتد القربان إلى آلهه .. أتعرف لماذا كل هذا ، لأننى كنت هائما .. كنت أحمل رؤى وأفكاراً وأهيم فى كل واد أكتب الشعر « ص ٦٤ » ، ولذلك تنتهى القصة بالفقرة التالية : وفتشونى وقلبوا كل جيوبى .. فلما لم يعثروا على مسوغاتى أو

قصتى .. ألقوا بى خارج المكان وخارج الزمان !! « ص ٦٩ » .

فهذه الغنائية وهذا الطابع الشاعرى للعالم ، والصياغة القصصية التى تقترب من الفانتازيا التى تعتمد على التجريد هى جوهر تجربة أمين ريان . وكل القصص الأخرى هى تعبير عن هذه الرؤية التى تلخصها هذه القصة الفريدة التى نلتقى بها فى هذه المجموعة ، فالأنا لدى الكاتب مشدودة إلى الواقع ، تحاول أن تراه وتكتشفه ، وتكتشف فيه الحقيقة ، وتجد فيه ذاتها ، ومادامت لا تجد ذاتها فإنها تنفلت خارج الزمان والمكان .. والحقيقة إن هذه القصة توضح لنا جوانب الصراع داخل الأنا فى قصص أمين ريان ، فهو متوتر ومشدود بين قطبين متناقضين ، أولهما : العالم كما يتبدى له جزئياً ، مغرقا فى التفاصيل والأشخاص بسماتهم الخاصة ، وثانيهما المطلق والتجربة الكونية الشاملة ولهذا فأدم فى صراع وحوار مع الدين والبشر . وعذاب الشخصية كائناً دوماً معه هو ليس داخل العالم ، وهو ليس خارجه أيضا .

وقصة « نجف » من القصص التى تعتمد على الحوار فقط ، بين مجموعة من اللصوص لنجفة فى مسجد ، والحوار يتداخل مع صوت مؤذن المسجد الضرير ، وهو يقرأ القرآن ، وهو يتناول فيها أيضا ، سارقى المقابر الفرعونية القديمة ، فصوت المؤذن وآيات القرآن تتحول لديهم إلى دلالات من الخوف تبعث فيهم الرعب

فالصوت هنا ليس له دلالة ذاتية ، لكن يتحول إلى معانى داخلية تبعا للبناء النفسى للمستمع ، والكاتب مولع بشرح هذه الدلالات الذاتية .

ففى هذه القصة نلتقى بخوف من نوع خاص ، الخوف الذى تتوهمه الشخصية نتيجة لمعايشتها جو المطاردة والترقب والرعب ، وهذا أحد أبعاد الخوف فى تجربة أمين ريان ، وهو ناتج لمعاصرته لفترة تاريخية كان الخوف هو المسيطر على البشر فى مصر ، وأصبح جزءاً أساسياً من مكونات الشخصية المصرية ، فالذات تخلق أوهامها وأشباحها لكى يتعمق الخوف ويصبح حقيقة واقعة فى نظر الذات ، وليس هناك مفر منه ، فالشخصيات فى القصة تستطيع أن تنزع لسان الرجل الضرير (الذى يتلو القرآن) فيبعث الخوف فى نفوسهم ، لكن لا تستطيع أن تنزع الخوف .. تستطيع أن تقتل ، لكن لا تستطيع أن تقضى على الخوف المتمكن فى النفوس .

وقد برع الكاتب فى استخدام الحوار لتقديم مستويات الخوف المختلفة من خلال استخدام الصوت فى الحوار فقط ، دون أى محاولة لاستخدام أدوات أخرى لبناء القصة . والخوف الذى تخلقه الذات هو نتيجة لإفتقاد الشخصية للشعور بالأمان ، وهو يضاف إلى جملة سمات الشخصية فى كتابات أمين ريان . والقصة

هنا ليست اكتشافا للعالم بقدر ما هى اكتشاف لعالم النفس الداخلى ، الذى يكون الخوف هو بؤرة أساسية لمجمل تصرفات وحركات الشخصية .

أما قصة « انتخابات » فهى قصة تكشف عن موقف الكاتب من رجال السياسة ورجال الدين ، فكلاهما من وجهة نظره ، سلطة ذات طابع قمعى ، فالسياسة ذات الطابع الديكتاتورى ، لا تحترم أى حق من حقوق الإنسان ، ويظهر هذا فى القصة فى صورة العسكرى الذى ينهر طابور الموظفين والعمال الذى يقبض راتبه ، ويصارحهم بأن طابورهم يتسلل إلى كورنيش النيل ـ مكان نزهة السياح فيفسد الهواء المنعش ويسىء إلى سمعة البلد (ص ٨٦) فصوت الانتخابات وهتافهم يعلو إلى جانب صوت الشيخ الذين ينادى : يا أهل الوضوء .. ويرد أحد الواقفين فى الطابور : ماذا ينفع الوضوء وقد تعذر فى هذا الحشر حتى الشهيق والزفير ؟ ص ٨٧ . وصاح آخر : ماذا ينفع الوضوء فى زمن سميحة برطاس ؟ (ص ٨٨) ويتحول اسم المرشحة إلى أم فنطاس ، لدى الشيخ وتنتهى القصة بالهتاف للشيخ من العامة وينجح فى الانتخابات أمام ممثلى الاشتراكية ، وتنتهى القصة بمشهد له دلالة : والتقى به المراجع ذات صباح وكان مبنى النظافة غارقا فى مياه المجارى .. فراجعه متسائلا عن نشاطه البرلمانى .. فأجابه

الشيخ أنه منذ أن لعب عليه مرسى والخفاجة تلك اللعبة النجسة ، والبلد كلها نقض وضوؤها ولا تصلح لها صلاة (ص ٨٩) ، فالصراع بين المفهوم الغيبى للدين الذى يتمثل فى « البلاطة المسكونة » وبين الاشتراكية فى مجتمع متخلف ، لا يجد فيه الأفراد قوت يومهم .

وهذه القصة من القصص القليلة المباشرة ، التى يناقش فيها الكاتب قضاياه السياسية (وتوجهات السلطة القائمة) بشكل صريح ، رغم أنه فى معظم أعماله يخفى رؤيته وموقفه الصريح من قضايا الواقع ويعبر عنها بشكل غير مباشر .

وقد استخدم الكاتب ضمير الغائب ، والحوار فى عرض عالمه ، لكنه استخدم أصوات الواقفين للتعبير عن الدلالات التى يريد الإفصاح عنها .. وقصة عابر الظلمات من القصص التى تناول فيها الكاتب عالم الجنود أثناء حرب الاستنزاف حيث كانت إسرائيل تطلق قنابل النابالم على الجنود ، فتختفى ملامح الجنود من تأثيرها الحارق ، وتختفى معها روحهم الماكرة الساخرة ، فالجندى المصرى كان يعبر الظلمات والمستحيلات والنكسات من خلال روحه الساخرة ، ونكاته اللطيفة ، ولولا هذه الشخصية المصرية التى كانت توجد فى كل موقع ما كان قبلنا تحمل الموت

والتشويه الذى كانت تتعرض له الشخصية المصرية فى كل لحظاتها .

وقد استخدم الكاتب الحوار والسرد والعودة إلى الوراء (الفلاش باك) فى بناء قصته . وهذه القصة تكمل قصة « صديق العراء » ، فالتشويه الذى أصاب صديق الراوى فى حنجرته ، ينتهى بالموت ، والتشويه هنا ينتهى بفقدان هوية الجندى الذى مسخت ملامحه بفعل النابالم وأصبح من المستحيل التعرف على هويته .

ويردد الجندى بأن أمه لا تستطيع أن تتعرف عليه ، والقصة تقوم على التماثل بين السخرية طابع الجندى « تيفه » ، والسخرية المستدعاه من الذاكرة حيث كان أحد الزملاء يتخذ من اللوف رمزاً إنتخابياً له . والقصة فى حقيقتها حلم بالعبور ، الذى يبدو كالمعجزة .

فى قصة الإستهلاكى ، يتحدث الكاتب عن إنقسام الذات على نفسها ، حيث يفقد الزمان الموضوعى دلالته ، ويصبح الزمان النفسى هو الأساس ، وإنقسام الأنا مرتبط بإنكشاف صورة الآخر المزدوجة للأنا ، « كان ابن الكلب يدعى الإلحاد طوال الوقت فانكشف بهذه الكلمات لنا ولنفسه (كيف إنكشف لنفسه) (إنكشف ما يردد كالموضة مثل الآخرين ـ إنكشف له ما هو

إبيغائى فى مزاعمه وما هو كامن فى فطرته التى فطـر عليها » ص ١٠٥ (مازلت فى نظراتى الجانبية يخيل إلىّ إننى سأسرح الطرف فأجد نفسى الأخرى فى إنتظارى غير بعيد ـ فى مزارع قريتى فأخلع ذاتى الملوثة كمن يخلع رداء موبوءاً وانطلق بنفسى البريئة إلى الحقول (ص ١٠٩) .

هو يريد أن يتحرر من ذاته الملوثة بقتل الآخر الذى كان سبباً فى تعاساته لكن الآخر يسبقه إلى هذا ويقتله ، ويتمنى أن يستطيع أن يصرخ بعد الموت للبشر ، ويقول لهم « إن وفاتى ليست طبيعية » (ص ١١٠) .

فى هذه القصة نلتقى بالآخر بوصفه متداخلاً فى صميم الأنا ، وسبباً فى إنقسام الوعى ، والكاتب وفق فى خلق الصراع الدرامى داخل الذات ووصفه من خلال الصراع مع الآخر ، وكأن الآخر بكل عيوبه وجرائمه الكبرى هو مرآة للذات ، فإكتشاف الصور المتناقضة فى الآخر ، مرتبط بإكتشاف إنقسام الوعى داخل الأنا .

ولهذا تسقط الشخصية فى الحيرة والإختيارات الصعبة ، فما دامت الشخصية منقسمة داخلياً ، فإنها لا تستطيع أن تقدم على الفعل الذى يحمل لها الخلاص ، وإنما تظل قابعة فى الحيرة والتردد حتى تقتل . والآخر فى قصة الإستهلاكى هو وسيلة

لإكتشاف الأنا ، وهو نفى للأنا أيضاً . فالموقف السياسى فى الإنتخابات يزداد وضوحاً هنا ، لكن أمراض الذات الداخلية تعوق الفرد عن الفعل .

وقصة « الإنسان المساعد » رغم أنها تدور فى عالم الموظفين ، وتتحدث عن هموم الموظف ، وحاجته إلى المنح والمساعدات المالية ليواجه غول الأسعار ، إلا أنها تطرح موضوعا آخر ، فهل نحن فى زمن التحول أم زمن التناسخ ؟ ، وهل الكل أولاد آدم ، أم أن هناك تمايز بين البشر ، قد فجر هذه القضية لدى البطل محاولة المدير حجب المنح عن الكل والتخلى عن توصيف الموظف بالإنسان وإقتراح تصنيف الموظفين إلى مشاغبين ومساعدين . فالبطل يرى أن الكل أولاد آدم ، لكن المدير لا يرى هذا وهذا ما يعذبه . فكيف لا يستحق الموظف المساعد صفة إنسان « أليس الكل أولاد آدم » .. وتقع الشخصية فريسة لهذا العذاب الشخصى ، فمعنى أن الآخر ليس إنساناً ، ينسحب على فأفقد إنسانيتى أيضا ، ولهذا ينهى الكاتب القصة بقوله : « ووقعت كمن فقد بصره .. فما ألتقت عيوننا لم أعد أذكر متى كنت منهم ، ومتى كنت من أولاد آدم » (ص ١٢١) .

وهذه النهاية هى السياق الطبيعى لشخص كان يرى زميله فى

العمل هو صورة لنفسه ، وبالتالى فالتفرقة بينهما تعنى فقدان ذاته . وهذا يعنى فى رؤية أمين ريان للعالم أن أيديولوجية الذات تستوعب الآخر كرمز ودلالة للإنتماء البشرى، الذى يعانى قدراً واحداً ومصيراً واحداً ، لأن كلاهما ـ الأنا والآخـر ـ يعانى ويواجه تحديات واحدة فى الواقع الاجتماعى والوجود أيضا .

وإستخدام الكاتب الوصف والسرد الحكائى والمونولوج الداخلى فى عرض هذه القصة ، ليبين دور السلطة فى مخ الكائن الحى ، وتحويله عن صورته الإنسانية ، فالبشر محتاجين لسلطة المدير لكى يمنحهم شهادة بأنهم بنى آدميين وبشر . وهى سلطة تتجاوز الخوف الذى نجده فى أعماله السابقة ، لتتناول القهر والمسخ والتشويه ونزع صفة إنسان عن البشر الذين لا يساعدون السلطة فالإنسان المساعد يستمد صفته الإنسانية من كونه يساعد المدير والسلطة ، أما الإنسان غير المساعد فإنه تنزع منه صفة الإنسانية ، وهذه القصة تتجاوز إلى قصص أخرى تتحدث عن أشكال السلطة التى تقهر الإنسان بصورة مختلفة .

وقصة « سعدون » من القصص التى يعتمد الكاتب فى بنائها على الحوار وفيها يناقش كل النماذج الإنسانية التى سبق ذكرها فى المجموعة ، فيتحدث عن « الاستهلاكى » و « الإنسان

لساعد » وهذه القصة تكشف لنا عن طبيعة التركيب لمجموعته القصصية ، فترتيب القصص هو تقديم للعالم ، وهذه القصة مناقشة بين طرفين لكل ما جاء فى المجموعة من قضايا وأفكار ، مناقشة لهذا التخريب للإنسان التى يرتدى أقنعة كثيرة مثل السياسة والدين والفن والوظيفة ، وهذه تبين صورة الفنان الذى يعتقد فى شيء ويقدم صورة عكسية لما يعتقد أنه الحقيقة ، فيقول فى قصته (ولكن كيف يحكم المرء على الأمور وأصبح فى زماننا كل شيء يتخذ مظهراً بناقض مخبره - التصوف يبرقع الإلحاد ، والمغرضون يقنعون أغراضهم البعيدة بشتى الأقنعة) « ص ١٣٠ » إن الكاتب شغوف بالحقيقة ، حتى لو أدت به الحقيقة إلى الجنون ، لكن أن تختلط الأمور بهذا الشكل فهذا هو الجحيم بعينه

انه يعرّى لنا الطفيلى والإذاعى والاستهلاكى ، والزحلاوى ، واليمينى الذى ينتخب اليسار ، ماهى الملامح الحقيقية لكل هؤلاء ، لماذا لا يعرف كل منهم حقيقة نفسه ، لماذا يفتقد كل منهم للحياء ؟!

كل هذه تساؤلات الكاتب وهمومه التى تظل معنا طوال رحلته فى الكتابة فإذا كان الكاتب يتساءل فى روايته الأولى حول حقيقة

ذاته ، فإنه يتساءل طوال هذه المجموعة عن حقيقة هؤلاء البشر الذين ضيعوا الملامح الحقيقية للإنسان ، يتساءل عن هؤلاء الذين أنتجهم الواقع السياسى والاجتماعى والثقافى الراهن ، وسعدون هو رمز لكل هؤلاء الذين ضاعت بينهم الأنا .

والحوار فى هذه القصة هى أداة للتحليل والمناقشة والاستبصار بالحقيقة وقصة (زحل) وهى القصة الأخيرة فى المجموعة هى تفصيل لما أطلق عليه الكاتب فى القصة السابقة النمط الزحلاوئ من البشر الآخرين ، فزحل يتبدى فى كل علاقات الزيف والكذب والمكر والمكايد .

ولذلك فإن الكاتب يبدأ قصته بأن زحل يتنكر فى ثياب هؤلاء .. (إعتبرت المواطنين جميعا متنكرين .. ثيابهم تنكرية .. وحتى لحاهم الكثة وشواربهم وعويناتهم وحتى أسماءهم .. كل هذا إعتبرته من إعداد الأبليس زحل .

(.. وهكذا رحت خلال ساعات الوظيفة أحاول تحسس الشوارب واللحى وأحاول رفع قبعة هذا وطرحة هذه عسى أن أكتشف ملامح زحل خلف أقنعة التنكر) « ص ١٣٥ » .

إن شعور الشخصية بالنفى والسلب تجاه زحل الذى ظهرت عدوانيته فى ضربه إياها ، قد جعلها تثور وترفع شعار لابد من

الصراع الدموى من الآخر (زحل) فينهال على مع حوله بالمحابر والكراسى حتى الحذاء ..

إن الشخصية هنا تفقد الخيط الواهن الذى يربطها بالواقع ، فتختلط الأمور ، وينجح الكاتب فى أن ينقل لنا رؤى الشخصية الداخلية وكأنها حقيقة واقعة ، وزحل يبدو كما لو كان يرتدى فعلا أشكال النساء والرجال ويهوى على رأس بطل القصة ، لتسيل الدماء ، وتصبح هى كلمة الحل فى الصراع بين من يدمرون الحياة ومن يحاولون بنائها .

بعد أن إنتهينا من قراءة قصص مجموعة صديق العراء نجد أنها تمثل نقلة جوهرية فى فكر الكاتب ورؤيته للعالم ، هعذه المجموعة والمجموعات السابقة فهذه المجموعة تمثل مثل سابقاتها ، وحدة موضوعية مكتملة ، بحيث تكمل القصص بعضها البعض ، وهذا ما نجده فى مجموعة الموقع ، وقصص من النجيلى .

وكثير من قصص المجموعة تعتمد على الحوار بصفة أساسية سواء فى بناء القصة أو الاكتفاء به كأداة فى كتابة القصص . وأعتمد عليه الكاتب فى إبراز التقابل الذى كان سمة أساسية من سمات المجموعة ، التقابل بين الأنا والآخر ، ويضيف إليها الكاتب

هنا التقابل داخل الأنا ذاتها ، لكى يعرض صورة من صور الصراع الداخلية الناتجة عن علاقة الذات بالعالم .

قراءة تحليلية لمجموعة الطواحين :

مجموعة الطواحين هى آخر ما نشره أمين ريان ، وفيها يبلغ الكاتب ذروته الفنية فى التعبير عن رؤاه الجمالية . ويستحدث الكاتب أساليباً فى الكتابة لم يطرقها من قبل ، وتصفى لغته فى التشكيل والبناء اللغوى ، وتصبح كل قصة من قصص المجموعة وكأنها قطعة موسيقية متناغمة ، أو لوحة تشكيلية مدروسة الأبعاد ، فكل شىء موضوع بعناية شديدة ، كأن خبرات الكاتب ورؤيته قد تراكمت بشكل مكثف من خلال هذه المجموعة ، التى يقرأ فيه القارىء كل القضايا التى تناولها الكاتب ، ويكشف عن اللبنة الأخيرة فى صرح بناء هذه القضايا فيتضح غموض ما كان ملتبسا لدى الناقد ، ولا يعنى هذا أن الكاتب قد قال كل ما لديه ، ولكن يعنى أنه أصبح على أبواب مرحلة فنية جديدة ، تقدم هذه المجموعة ارهاصاتها ، وتعبد الطريق ، وفى هذه المجموعة يمكن الوصول إلى مفهوم القصة عند أمين ريان ورؤيته للعالم ، ويمكن الوقوف أيضا على فلسفته الخاصة التى تطرحها أعماله ، ونقف أيضا على العناصر التكوينية فى رؤيته الجمالية .. ولا أبالغ إذا

قلت أن مجموعة الطواحين تبين حجم التمايز الذى تشكله أعماله الإبداعية بين أقران جيله ، وفى تاريخ الأدب المصرى المعاصر . بل يمكن القول بأن هذه المجموعة هى خريطة تبين موضوعاته الأثيرة التى ظل أكثر من ثلاثين عاما مخلصا لدراستها وتحليلها من خلال فنه القصصى .

تتكون المجموعة من تسع قصص ، تستخدم معظمها ضمير المتكلم ، لتفسح المجال للحديث عن قضايا الأنا المرئى والخفى منهـا ، ففى القصـة الأولى من المجمـوعـة وهى بعنـوان « الطواحين » ، نلتقى بأساليب جديدة فى القص لديه فالقصة تبدأ بقوله (فى الجيرة تفرض على المرء الواجبات !! إذ أين المفر من المشاركة ؟؟ ص ٥) ويقوم تكنيك الكتابة فى هذا القصة على التفصيل اللغوى للقول الذى يتصدر القصة ، ويبنى الكاتب قصته على شرح دلالة ومعنى الكلمات بالنسبة لعالم القصة ، فهذا القول رؤية عامة مجردة ، ترتدى ثوب أماكن وشخوص وكلما تقدمنا فى القصة ، نجد البقع اللونية تتراكم لتكتمل الصورة فى النهاية فإذا كانت اللوحة فى الفن التشكيلى تعتمد على التوازى ، وفقا لأبعاد اللوحة وقيم الفن التشكيلى من التناسب والتماثل والتكرار المتناغم ، فإن أمين ريان ينقل القيم الجمالية فى الفن التشكيلى إلى الفن القصصى فى هذه القصة القصيرة فيعتمد فى

بنائها على التماثل ، وذلك من خلال حديث الراوى عن جار زميله أحمد جبريل ، فالراوى يتحدث عن نفسه وعن ذاته وظروفه من خلال ظروف جار زميله ، (طفقت أخفى التشابه بين ظروف أسرتى وأسرة معاذ عن الآخرين) ص ٧ .

ففى هذه القصة نلتقط تطوراً فى رؤية الكاتب ، ففى مجموعاته السابقة كان الكاتب يكثر من استخدام الحوار الذاتى ، « المونولوج الداخلى » ، فلا تخلو قصة من استخدام المونولوج الداخلى ، كدلالة على أن الكاتب يرى أن وسيلة الذات فى إكتشاف نفسها يكون عن طريق تأمل الذات والحوار معها ، أى إنعكاس الوعى على ذاته ، وكان الخارج متضاداً ومتقابلا مع الأنا غالبا ، أما فى مجموعة الطواحين ، فالأنا تكتشف نفسها من خلال تأمل الآخر ، فالكاتب فى هذه المجموعة لم يعد معتمدا على قيم التضاد والتقابل فى بناء قصصه ، وإنما أصبح يعتمد على التماثل كوسيلة فنية أساسية فى بناء عالمه القصصى ، ولم يعد الخارج أو الآخر مناقضا للأنا ، وإنما امتداد لها ، وأداة كشف لها .

فالتماثل بين راوى القصة (بطلها) وبين معاذ يكاد يكون متطابقا إلا فى بعض التفاصيل الصغيرة ، فكلاهما نزحت أسرتهما إلى القاهرة من أنحاء مصر ، وكلا الأسرتين تخلى عنهما الأب بالموت (المادى أو الموت المعنوى . وحين يسمع خبر وفاة والدة

معاذ ، يهرع إلى أمه ، ويلقى بنفسه بين أحضانها وكأنه يرد عنها القضاء الذى لا يفرق بين وجه قبلى ولا وجه بحرى . « ص ١٠ » . ويجد نفسه يعود مرة أخرى إلى الموت المادى والموت المعنوى ، فإذا كانت أم معاذ قد ماتت بالفعل ، فإن أم الراوى ميتة موتاً معنوياً ، والعبارات التى عبر بها جبريل عن أحزانه لموت أم معاذ أطلقت الحزن من مكمنه . (يكفنونهن أحياء .. لدرجة أنا لا أكاد أعرف إن كنت حزينا لموتها مؤخراً تحت الثرى أم حزينا لموتها من قبل فوق الثرى .. !! ص ١٢ ، فالراوى يتأمل ذاته ، ويكتشف نفسه من خلال كلمات الآخر ، حتى لوكان هذا الآخر ،

هو جبريل الذى ابتعد عن العمل ، لكى لا يمكث معه فترات طويلة من الزمن ، وكأن أحمد جبريل لا يتحدث عن أم معاذ ، ولكن عن أم الراوى (لو كان أحمد جبريل أمسك لسانه فلم يقل يكفنونهن وهن أحياء !! ولكن ها هى أمى مكفنة وهى لم تفارق الدنيا) ص ١٣ والحوادث التى تلم بالآخر هى مقدمة لكى تحدث بالضرورة للأنا ، فلا تلبث أن تلحق أم الراوى بأم معاذ فى العالم الآخر ، والمشكلة عند الراوى ليست فى الموت ذاته ، ولكن الموت المعنوى الذى نبهه له أحمد جبريل ، لذلك ينهى الكاتب قصته بعبارة تكثف كل ذلك لدى الشخصية بقوله : (ولكن تعقدّت الأمور بداخلى فلم تعد المشكلة أن أعلن عن وفاة أمى لهفة على

عزاء المعزين أم أخفى وفاتها تعاليا عن عزاء المعزين .. بل باتت المشكلة أن حياتها قد حجبت وهى على ظهر الدنيا فأى حق لى أن أسفر عن موتها للآخرين ..) ص ١٨ .

وقصة « غبش الأقداح » هى القصة الثانية فى المجموعة ، التى يستخدم فيها الكاتب أيضا ضمير المتكلم ، وتتحدث فيه راوية القصة عن نفسها من خلال حديثها عن الشخوص التى مرت بها فى حياتها ، والدها العالم الأثرى ، والعم زهدى ، والعمة حفيظة ، وفهمى الديب ولاعب الكرة (أوشى) ، وذلك فى رؤية ضبابية ، غير محددة الملامح ، ولهذا اختار الكاتب الغبش البصرى ، كوسيلة لتصوير تلك الرؤية الضبابية ، (فى غبش المغربية استعرض وجوه تلك الكوكبة من الزملاء .. وفى غبش المرآة الأثرية أتأمل ملامحى المتعبة .. وتقرأ لى العمة حفيظة طالعى فى غبش أقداح القهوة لكن دون أن أفهم شيئا) ص ٢١ .

واعتمد الكاتب على التصوير البصرى فى نقل الظلال ، ودرجات الألوان المختلفة ، ثم العصور المختلفة التى تلقى بظلالها على العصر الحاضر ، فالأب العالم الأثرى يجعل العصر الفرعونى والقبطى والإسلامى حاضرا فى أثاث المنزل القديمة ، وهذا التداخل الزمنى بين العصور ، يجعل تلك الأبنة الشابة تائهة بين

العصور كما أنها تائهة بين فهمى الديب الذى خذلها وسافر وأوشى لاعب الكرة ، والعمة حفيظة . (وكنت إذا تطلعت إلى صفحة مرآتى الأثرية أتساءل : ماذا كان يقصد عندما كان يقول لى ـ أنت تحفه .. ! كان يردّد ذلك إذا أراد مداعبتى .. فهل كان يقول ذلك بسبب بروز شفتى السفلى عن العليا وهو مالا تلحظه العين فى المنظر الأمامى ـ بينما يبرز واضحا فى المنظر الجانبى .. أ كان يقول ذلك بسبب ثقل هذه الحواجب وما تلقى على الأجفان من ظلال) ص ٣٤ . والفقرة السابقة توضح تدخل الفنان التشكيلى فى أمين ريان فى صياغة كثير من القصص ، فالمنظر الأمامى والجانبى « البروفيل » من مصطلحات الفن التشكيلى ، يراد بها الإشارة إلى منظور الرؤية للموضوع وما يلقى هذا المنظور على النسب التى تصاغ من خلالها أبعاد اللوحة هـذا إلى جانب استخدام الظلال فى تصوير كثير من مشاهد القصة ، وكأن هذا الظل الذى يتم إدراكه بصريا هو دلالة لوضع الشخصية بعد أن استولى فهمى الديب على الأنظار ولم تبق لها سوى الظلال . بل إن عنوان القصة يشير إلى أن الظلال هى البطل الحقيقى للقصة ، فالعصور القديمة التى أصبحت ظلالا فى زوايا الحاضر هى البطل الحقيقى للقصة ، فالعصور القديمة التى أصبحت ظلالا فى زوايا الحاضر والاب والعالم الأثرى هم ظلالا فى العالم الذى يتجاهلهم ،

وبطلة القصة تعيش عالمها وسط هذه الظلال المختلفة ، ولذلك تنتهى إلى القول : (لم يبق حولى إلا هذه المرآة الأثرية ، وغبش هذه الحواجبب التى تلقى على أجفانى ظلالها الثقيلة) ص ٤٠ . فظلال العصور القديمة التى تعيش فيها هى ذكرياتها العاطفية مع زملائها فى معهد الآثار ، وعدم تحقق شىء فى حياتها تجعلها تشعر بهذا الظل الثقيل على أجفانها وحياتها ، وكانت العمة حفيظة مدركة لحال ابنة أخيها ، حين أشارت : فى زمانكم تجعل وسائل الزينة حواجب أى أنثى تشبه حـواجب نفرتيتى . ص ٤٠ . فالمقارنة بين الإطار والبناء القيمى لعصرين يتم من خلال الإدراك البصرى لقيم العصر الواحد ، فالعصر الفرعونى كان يبنى أعماله الفنية وصروحه الحضـارية فى الشمس المشرقـة ، كتعبير عن الحضور الفعلى فى العالم بينما العصر الحاضر الملىء بالظلال والصور الجانبية وغبش الأقداح ، والحواجب المزججة التى تلقى بظلالها على الجفون ، يجعل الشخصية تائهة وضائعة وتعانى من الشعور بعدم الوفاء من قبل الآخرين . فيسافر الزوج ولا يعد ، رغم أن الجنين ينمو فى ظلال الأحشاء الداخلية للبطلة ليعبر عن مهمة الغد وأمل المستقبل ، لتتوارى البطلة تماما خلف ظلال المغربية .

فالظلال فى هذه القصة التى تبدو كسمة أساسية من سمات

القصة فى بنائهـا الفنى ، يعبر عن إفـول فاعليـة الشخصية الرئيسية ، وبزوغ نجوم شخصيات أخرى مثل تكريم الأب بعد حياته الحافلة بالعمل والاكتشافات الأثرية ، واحتفال أوشى بكأس كرة القدم ، والنجاح المتواصل لفهمى الديب ، بينما لا يقبع فى الظل سوى بطلة القصة (الابنة) والعمة حفيظة ، فكلتاهما لايرى نفسه حاضرا فى هذا البيت ، وإنما يرى نفسه من خلال الظلال التى تجعله يتوحد مع المرآة الأثرية ، وغبش أقداح القهوة فى المغربية .

والقصة الأخرى التى تلتقط هذا الجانب البصرى فى الرؤية الذى يعتم على تصوير ظلال الذكريات فى الذاكرة هى قصة « الفسق » ، فالقصة تبدأ بحوار يقـول فيها الـدكتور سيـد عبدالخبير للشاعر حسن الجزيرى : ما أردت أن أقوله لك فى خطابى هو أننا لن نستطيع أن نلقى بظلالنا على زمن غير زماننا . والظلل هنا يأتى بمعنى التأثير والفاعلية وليس بمعنى التوارى فى هامش الوعى والشعور كما هو الحال فى القصة السابقة . فالظل هنا بمعنى الحضور الفاعل فى الحاضر وهذه القصة تعبر عن العود الأبدى ، حيث يلتقى صديقان بعد سنوات طويلة من الزمن ، وإذا بالظروف تعود بهما إلى ما كانا عليه منذ فترة طويلة من الزمن فكلاهما يعود بخياله إلى الماضى القديم ، ومن خلال الحوار ينبش

كل منهما فى ذاكرة الآخر ، ويتساءل عما يعنيه من ذكريات وشخوص ، فإذا الشاعر يجد شقيقه جاره القديم الذى كان يتمناها زوجة ، قد تزوجت ومات زوجها ، ظروف متغيرة لكن كل منهما لا يزال واقفا عند نقطة شعورية واحدة .

فالكاتب ـ كما أشرت سالفا ـ يتخذ من الماضى والحاضر موقفا لدراسة التماثل فى الوعى والموقف الشعورى ، وليس لإبراز التقابل بين عصرين وعالمين وزمانين . فقيمة التماثل أصبحت هى السائدة ، رغم أن الكاتب استخدم الحوار والوصف فى كتابة القصة بالإضافة إلى المونولوج الداخلى لدى الشاعر ، الذى يستدعى ذكرياته ويحللها فى ضوء جديد هو خبراته المتراكمة والسنين التى ولت فجعلته يفهم ما قد استعصى على الفهم ، خلال تلك السنين التى مرت .

وفى قصة « الوشاح » يستكمل الكاتب حديثه عن موقفه من الصوفية ورجال التصوف ، ويلتقط بعدا خاصا من أبعاد هذه التجربة ، وهو علاقة أحد أصدقاء الراوى بأبنة الشيخ ، ونفوره بعد الخطبة ، ومحاولة زوجة الشيخ إصلاح هذا الموضوع بعد وفاة زوجها . فالراوى يعجب بالرجل الطيب ، لكن يتعجب لثقته فى ربه وفى الطريق الذى يسلكه إليه .. ويصف وجهات النظر المتفقة والمتعارضة مع الشيخ ومع طريقته فى العلو فى عصر يصدق فيه

لكاذب ويكذب فيه الصادقون ويعاقب المحسن ويثاب المسيء ـ س ٥٦ .

فإذاكان الكاتب قد أشار فى مجموعاته السابقة إلى موقفه لذاتى من التصوف هذا الموقف الذى بدأ فى رواية حافة الليل حين لتقى آدم بالفنان الذى فهم التصوف على أنه الانعزال والزهد يحرق اللوحات ، ومرت فترة ابتعد فيها بطل الراوية عن الفن ، ثم عاد إليه ، واكتشف جوهر العلاقة بين الفن والدين وركز فى أعماله التالية على مقاومة كل سلطة تحد من تفتح الذات حتى لو كانت باسم الكشف عن الذات نفسها ، وهو التصوف ، فى هذه القصة الوشاح ، هى حوار مضمر بين العلم والتصوف ،كلاهما يقف على طرفى نقيض ، وكأن لغة العصر المادية تتسرب إليه فتناقش وتحلل وتطرح التغيرات المترتبة على طبيعة العلاقات الإنسانية والاجتماعية التى تنشأ فى ظل الطريقة الصوفية . ثم التحولات الذاتية للبشر تطرح عليهم فهما آخر للتصوف ودورة ، فينسحب هذا الفهم على العلاقات التى نمت بينهم أثناء تواصلهم الإنسانى فى حضور الشيخ ولقائه الأسبوعى . والأنا تعبر عن موقفها من التصوف من خلال الاهتمام بصديقهم الذى أبتعد عن الطريق ، وكأنه يعبر بهذا عن موقفه من التصوف .

وفى قصة « المفك » نعود إلى ولع الكاتب بالحوار ، لكن يتميز

الحوار هنا عن قصصه الحوارية التى نلتقى بها فى مجموعاته السابقة ، بأن الحوار لا يعبر عن التضاد والتناقض بين وجهتى نظر ، بين الأنا والآخر ، ولكن لكى يفسح للآخر مجالا للحضور ، ونحيض كل حضور للأنا ، إلا بوصفها الأذن التى تسمع فقط فالموضوع هنا هو هموم الآخر ، وهو البطل الحقيقى للقصة ، فالمفك « هو اختصار لكلمة المفككاتى ـ يعنى الشخص الذى يفك أربطة الجثث بعد وضعها فى مستقرها الأخير » ص ٧٤ . وهو يريد أن يتزوج بنت عمه الصغرى ، لكنها تريد تغيير مهنته . وهو حريص على مهنته ، التى غلفها بفلسفة خاصة فى معنى الموت . وهو يقرأ أيضا الشعر والقصص والكتب المختلفة . فالقصة تبدأ بالراوى ، وهو جالس على النيل يدخن سيجارته ، فيحضر المفك الذى يبثه شجونه وأحزانه دونما أدنى معرفة سابقة ، ثم تزداد المساحة التى يحضر فيها الآخر ، حتى تنتهى القصة بعبارته هو ، وكأنه استولى على المساحة المتبقية للأنا ، فلم تعد لها حضور .

وقصة « المنشد » هى قصة من قصص المكان ، هذا النوع من القصص الذى يولع به الكاتب وقدم عنه من قبل مجموعة كاملة هى « قصص من النجيلى » ويبدو أن ملامح المكان التى تستولى على اهتمام الكاتب واحدة ، ففى قصة المنشد نلتقى بالضريح ، مثلما نلتقى به فى قصص النجيلى ونلتقى بالنهر الذى يفصل بين

عالمين ، مثلما كنا نلتقى بالمزلقان الذى يفصل بين عـالمين فى المجموعة الثانية ، فالكاتب مغرم بالمكان الذى يتوسطه ضريح شيخ ، أو هو سمة من سمات المكان لديه ، البؤرة الوجدانية التى تجمع من يعيشون حول المكان وكما هو الحال فى قصص المكان عند امين ريان ذات الطابع الطبوغرافى ، أى أن دلالة أى مكان لا تنشأ إلا من طبيعة البشر الذين يكسنون حول المكان ، فإنه فى قصة المنشد يستعرض أيضا طبيعة البشر الذين يعيشون حول المكان ، ويرتبطون بصورة ما بالمنشد فى الكتاب وفى ليالى الذكر .

فهو يعرض لصور ونماذج بشرية يرتبط وجودها بالمكان ، ويبين الكيفية التى يتعاملون بها مع الأحداث التى تلم بهم مثل : جثة كوثر التى تظهر على صفحة النهر . والقصة بصياغتها تنتمى إلى قصص المكان لديه ، حيث يكون المكان والأحداث التى تنشأ فيه هى أبطال القصة الحقيقيين . وهى استمرار لرؤيته للمكان فى علاقته بالبشر . وتبين موقع الدين ، كالمسجد وضريح الشيخ من وجدان البشر فى جغرافية المكان . ويستخدم الكاتب ضمير المتكلم كأداة لوصول خيوط العلاقات الإنسانية التى تنشأ فى المكان . وتكون عيونه ومشاعرره هى التى يرصد من خلال حركات البشر ورؤية كل منهم .

وتضيف قصة « ليلة الافصاح » بعداً جديداً إلى أبعاد تجربة

الخوف عند الكاتب ، فالخوف ملمح رئيسى فى كتاباته ، وهذه القصة تبين عمق الخوف داخل أغوار الشخصية ، وهذا ما يعوقها عن الفعل ضد الظلم ، فالأخ يظلم أخوه ويحرمه من أبسط حقوقه ، ويستغل صمته وخوفه ، فيتمارى فى الظلم ويشكك فى نسبته إليه ، لأنه لو كان أخوه فعلا ، فلماذا يصمت ؟

إن الخوف والرعب فى كتابات أمين ريان ، هو خوف تخلقه الشخصية بداخلها وليست له أى مبررات واقعية فى الخارج . وقد تأكد الخوف ، واستقر ، فأصبح عادة فى التفكير والسلوك ، فالقهر الذى كان يمثله الأخ ، لم يعد حقيقا وإنما أصبح وهما ، ولذلك فالمظلوم يظلم نفسه حين يخاف من الظلم ، وهو بذلك يمارس الظلم ضد نفسه . فحين تخاف زوجة الراوى وتعد النقود التى طلبها الأخ الظالم ، ينحى يديها جانبا ، كأنه يريد منهم أن يفصحوا عن طبيعة الظلم الذى يمارسه عليهم . وليلة الإفصاح هى ليلة اكتشاف وهم الخوف وإن ما يخافونه لا يستحق كل هذا العناء والحرمان .

والحقيقة أن هناك كثير من أعمال أمين ريان التى تجسد تجربة الخوف وتقف عندها ، لكن فى هذه القصة ، يضيف الكاتب بعدا موضوعيا كان مفتقدا فى أعماله السابقة ، هذا البعد هو دور الذات

الخائفة فى صنع الخوف نفسه ، وتعميقه ، وبناء أسوار الوهم حوله . ولهذا يمكن القول بأن هذه المجموعة هى نقد للايديولوجية الذاتية السائدة فى مجمل أعمال أمين ريان . وهى خطوة لإدراك الكل الذى تنتمى إليه الأنا فى صراعاتها الداخلية والخارجية . ولكن رغم هذا تظل الذات الإنسانية الوحيدة هى موضوع الكاتب الأثير لديه . وهى المصدر الذى يستلهم منه موضوعاته .

أما قصة (الصفى) فهى فريدة فى موضوعها فى مجمل إنتاج أمين ريان بينما فى بنائها تشترك مع مجموعة الطواحين فى جملة السمات الفنية للقصص المختلفة . وموضوع هذه القصة محاكمة لأحد أعضاء مملكة إبليس المكلفون بغواية البشر ، لأن رؤية المحكمة لأفعاله أنه لا يقوم بغواية البشر ، وإنما جعلهم يدركون مملكة إبليس وعالمهم الخفى ، بينما يرى المتهم أن أكبر غواية للبشر تتمثل فى إنقسام الإنسان على نفسه ، وصراعه الرهيب معها ، ما يفقده القدرة على التمييز بين العلم والحلم ، ويقع فريسة لعبة الألفاظ ، فيستخدم الألفاظ فى التفريق بين المرء وروحه . ويدافع المتهم عن نفسه أمام محكمته :

(وهل أنا الذنب الصغير ـ المستصغر ـ أفسر لكم ما أصاب البشر من الانبهام وأشرح كيف يتسلط النزغ على الامارة بالسوء

من سريرتهم فيصيبهم بالانفصام فتمحو أفعالهم أقوالهم وتمحوا أقوالهم أفعالهم حتى لا يعرف الفرد مقصده وتضل جماهيرهم فتخلط بين الرؤوس والأقدام ؟ ص ١١٩) . وتنتهى القصة بأن يتذكر المتهم أن الألفاظ لعبة ابن آدم بينما الشواظ لعبته .. (هب هبة خاطفة فالتهم هيئة المحكمة) ص ١٢٣ . والقصة تطرح الرؤية الفكرية للكاتب على نحو مجرد ، فهو بعيد صياغة مفهوم الأثم والخطيئة والغواية ، لكى يضفى عليها الأبعاد الذاتية الداخلية للإنسان ، وهو بهذا مخلص لرؤيته ومتسقا معها فيرى إن إبليس لا يخدعنا فيما نراه فى الخارج ، ولكن يبذر بذور الشقاق داخل الذات الإنسانية حتى ينقسم الإنسان على نفسه ، فتضيع معالمه ، ويتوه بين اليقظة والنوم ، فالحقيقة عند أمين ريان لا تبدأ فى الخارج ، وإنما فى داخل الإنسان وكل اهتمامه ينصب على مشاعر الإنسان الداخلية وهمومه ، ومناجاته لذاته وأفكاره ووعيه بقضايا التاريخ والمكان والزمان .

وهذه القصة ذات الطابع الفلسفى المجرد ، المستمد كثير من ألفاظها ومصطلحاتها من لغة القرآن الكريم ، تجسد رؤية الكاتب الذاتية وتبين معالم رحلة الإنسان ونضالاته المختلفة .

وهذه الرؤية الذاتية هى التى تجعله متميزا فى تاريخ القصة

المصرية القصيرة ، فهو مخلصا لهذا الاتجاه فى كل أعماله ، ولم يحاول أن ينهج أى نهج آخر يخرجه عن هذا الاتجاه الذاتى ، وتلك الرؤية الذاتية فى رؤية العالم . فالعالم هو الإنسان وقضاياه هى قضايا الذات الداخلية ، والصراعات ليست سوى صراعات داخلية وكأن الكاتب قد مر بثلاث مراحل فى تطور رؤاه ، الفكرية للعالم : المرحلة الأولى اكتشاف العالم ، والدخول فى تجربة الاكتشاف الذات .

والمرحلة الثانية معاناة الذات داخل العالم . والمرحلة الثالثة الوصول إلى قناعة بأن كل ما هو خارجى ينبع من الذات . وكل مشاكل العالم وقضاياه تنبع من الداخل الإنسانى . وهذه المراحل الثلاث تتجسد فى أعماله الفنية التى تحاول وصف المعطيات المباشرة للشعور الذاتى ، وتأمل وعى الإنسان بعالمه ، واختبار لقدرة هذا الوعى من خلال التجربة اليومية المعاشة ، فالأنا فى أعماله تتحرك من خلال مقاصد ذاتية .

أما القصة الأخيرة من المجموعة وهى الآلاتى فهى عودة إلى العالم من خلال عيون الذات ، وهى تحليل ووصف لعالم المغنيين والآلاتية ، وهى تأكيد لما جاء فى القصة السابقة ، لكن بعد أن يتخلص من التجريد .

خاتمة

بعد هذه الرحلة الطويلة مع أعمال أمين ريان ، ماذا يمكن ان يقال ؟ إن تفرد أمين ريان واضح كل الوضوح فى رؤيته وأدواته الفنية ، وهو لم يحاول الإنزلاق إلى أى مغامرة فى الكتابة لا تتسق مع جملة أعماله ورؤيته ، فلم يصفق لكل العصور ، وإنما يظل مغتربا وحيداً فى كتاباته كما هو الحال فى حياته دائما ولذلك فهناك وحدة لا تنفضم عراها بين حياته وكفنان تشكيلى وأدبه . وكلاهما وجهان لعملة واحدة هى الإبداع عند أمين ريان .

والسؤال الذى يطرح نفسه بالحاح ما هى فلسفة أمين ريان فى الفكر والفن ؟ ، أعتقد أن هذه الدراسة حاولت الإشارة قدر الإمكان إلى أبعاد فلسفته ومراحلها ، بوصفها فلسفة ذاتية ، والذاتية ليست عيبا يمكن الدفاع عنها ، فكل الفلسفات التى تدعى الدقة والعلمية هى فى حقيقتها فلسفة ذاتية ، بمعنى إنها فلسفة إنسانية ، والحقيقة إن الجوانب التعبيرية فى فكر أمين ريان توضح معنى الذاتية عنده ، فالذاتية ليست فردا إنسانيا منغلقاً على نفسه ، وإنما منفتحا على العالم والآخرين ، ويحاول قدر

طاقته فهم الآخر من خلال أن يدعه يكشف عن نفسه للأنا ، فهو لا يمارس سيطرته على الأشياء والآخرين ، وإنما يتأكد وجود الآخر حتى يكاد يكون مساويا لوجود الأنا ، أو يزيح وجود الأنا فى بعض القصص . إن جوهر فلسفة أمين ريان يقوم على أساس وصف العمليات الشعورية ـ بما فيها الوعى ـ داخل ذات الإنسان ، هذه العمليات المتصلة بالزمان والمكان والآخر . ولهذا لا تحضر الأشياء المباشرة فى أعماله ، فالنكسة السياسية ـ فى ١٩٦٧ تتخذ شكل عبدالباسط الجريح الذى يصاب فى الحنجرة فيعجز عن الكلام والمشاركة ويموت ، والواقع الاجتماعى لا يظهر بشكل مباشر ولكن فى هموم البشر وأفعالهم ، وفى مشاركة الأنا لهم .

ولعل هذا الطابع الخاص لفلسفته الفكرية ورؤيته للعالم هو الذى جعله ينهج نهجا خاصا فى طريقة الكتابة ، ليس فيها تقليد لأحد ، وإنما متميزة فى تاريخ القصة المصرية ، وذلك لأن ما هية الإبداع القصصى عند أمين ريان يقوم على الخلق والإبتكار .

وأرجو أن تثير هذه الدراسة مناخ الواقع النقدى لدينا فيتحرك لإنصاف كثير من أدبائنا المظلومين وينصفهم فى التاريخ الثقافى لأمتنا العربية .

على هامش الدراسة

١ ـ لابد أن يسجل أن هذين العقدين السابقين من تاريخ حياتنا الثقافية جعلت الفكر النقدى لدينا يركز على عرض الاتجاهات والمدارس النقدية والجمالية فى الغرب ، دون أن يواكب هذا دراسات تطبيقية فى حجم ما كتب من دراسات نظرية ، ولعل هذا راجـع إلى عودة كثـير من المثقفين المصريين من الغرب ، وشعورهم بأهمية أن يقوموا بدور فى تعـريف القارىء المصرى والعـربى بهذه الاتجـاهـات الفكرية ، بوصفها أدوات تساهم فى الثقافة والنقد بشكل عام بعد أن سيطر عليه الطابع الصحفى السريع ، ولذلك لا نجد لكثير من أعلامنا الثقـافية المعـاصرة كتبا عن المبدعين المصريين والعرب بقدر ما نجد كتبا عن النظريات النقدية والجمالية .

والحقيقة إن كاتب هذه الدراسة قد وقع أيضا فى هذا ، فلقد بدأ حياته العلميـة بدراسـة لوكـاتش وبنيامـين

وجولدمان وماركيوزو هيجل ، لكن الحقيقة التى تبينتها فيما بعد ، أن النقد الأدبى كعلم ، لم يعد ممكنا التمييز بين جانبه النظرى والتطبيقى ، فالانجازات النظرية لكثير من الاتجاهات النقدية تقوم فى أساسها على تطبيقات معينة ، كما لا يمكن فهم جولدمان ودى سوسير ورولان بارت وغيرهما دون فهم الأمثلة والتطبيقات التى أشاروا إليها فى أعمالهم ، وللأسف ، نجد كثير من الكتب المؤلفة عن هذه الاتجاهات ، دون أن نجد فى حواشى هذه الكتب أو فى خاتمتها محاولات لفهم الإبداعات الفنية لنا على ضوء هذه الأدوات النقدية الجديدة التى تتيح قدرات أكبر للناقد .

٢ ـ هذه بيلوجرافيا كاملة لما كتب عن أمين ريان فى الصحف والمجلات والإشارة إليه فى بعض الكتب :

ـ **ملك عبدالعزيز** : « حافة الليل » مجلة الشهر القاهرية العدد ١٩ أبريل ١٩٦٠ .

ـ **سيد خميس** : « جيل فى حافة الليل » مجلة الأدب ديسمبر ١٩٦٠ .

ـ **فؤاد دوارة** : أزمة الفنان العربى فى حافة الليل والمعركة . مجلة الإذاعة يونية ١٩٦١ .

ــ فوزى العنتيل : محاولة لاستنبات تقاليد فنية فى الأدب المصرى . جريدة المساء القاهرية .

ــ أحمد بهجت : قصص فائزة وكتاب فى الظل ـ جريدة الأهرام القاهرية ٤ أكتوبر ١٩٦٨ .

ــ د . عبدالفتاح الديدى : أمين ريان ومجيد طوبيا جيلان فى جائزة واحدة جريدة الأهرام ٥ أكتوبر ١٩٧٩ .

ــ عبدالرحمن فهمى : حافة الليل .

ــ عبدالغنى داود : أمين ريان روائيا ـ مجلة الثقافة القاهرية .

ــ إبراهيم سعفان : قراءة فى قصص أمين ريان . مجلة الثقافة القاهرة أكتوبر ١٩٧٩ .

ــ مصطفى عبدالله : حوار مع أمين ريان . جريدة الأخبار ٣٠ يوليو ١٩٨٠ .

ــ د . مصرى عبدالحميد جنوره : « أسس الإبداع الفنى فى الرواية » دار المعارف القاهرة .

ــ د . نعيم عطية : مؤثرات أوروبية فى القصة المصرية فى السبعينيات مجلة فصول القاهرة سبتمبر ١٩٨٢ .

ـ نبيل فرج : حوار مع أمين ريان . جريدة الأنوار البيروتية ٢٠ أكتوبر ١٩٧٩ .

. يحتفظ الأستاذ أمين ريان بكثير من قراءاته المتنوعة المتعددة على شكل اقتباسات وتعليقات مختلفة له على نصوص الكتب ، والكاتب له طريقة مجهدة وطريقة فى التعليق ، فهو أما أن يسجل انطباعاته وأرائه حول أفكار كل كتاب بصوته على شريط كاسيت ليسترجعه ، أو أن يدون ما يراه ضروريا فى جانب من صفحة بيضاء إلى نصفين ، أحدهما نص الكاتب ، والآخر هو لتعليقه الخاص وقد فعل هذا مع كتاب وفلاسفة وفنانين كثيرين ، لاسيما وهو يقرأ بالانجليزية جيدا ، « مثل قراءته هيدجر الفيلسون الألمان الشهير » .

ضياء الشرقاوى

يعترف الباحث أن تجربة قراءة أعمال ضياء الشرقاوى كانت مضنية إلى حد كبير . فهى أعمال لا تمنح نفسها بسهولة لمن يتناولها . وإذا كان الباحث قد حاول اختبار فروضه من خلال نصوص الكاتب . لكى يتوصل إلى البناء العام الذى يتحكم فى جملة أعماله ، فإن هذه أعمال ـ ذاتها ـ لا تفصح عن عنصر مركزى واضح تدور حوله الأعمال الأدبية ، ذلك لأن القاص يحاول محاولة مضنية فى التجريب . ويتعامل مع مفرداته الجمالية فى بحث قاس متصل عن شروط مختلفة لجمالية القصة القصيرة . وقد جعله كله يخرج عن العادى والمألوف فى الأبنية الفنية ، ولذلك كان على التناول النقدى أن يبتعد عن التقليدية فى التحليل والتوصيف . ولا تهدف هذه المحاولة التى نقدمها إلى شىء ، أكثر من استخدام بعض الإنجازات المعاصرة فى تحليل النص الأدبى . خصوصا أن القاص الذى نتعامل معه . لا يترك

مجالاً للإحالة إلى خارج النص . حتى ليبدو النص ـ فى بعض الأحيان ـ نصاً مقفلاً ، وهذه التجربة النقدية اجتهاد يعى ان النقد ـ مثله مثل كل العلوم الإنسانية ـ ليس فيه كلمة نهائية . ولا تزال مشكلات النص بلا حل نهائى . تساعد الناقد فى تقديم ابنية ـ ليست خاطئة ـ فى تحليل العمل الأدبى . ينفذ منها إلى كلية العمل ونظامه الداخلى وما يعطيه من دلالات .

ـ ١ ـ

لم يكن ضياء الشرقاوى (١٩٣٨ ـ ١٩٧٧) قصاصاً وروائياً فحسب . وإنما كان ـ إلى جانب ذلك ـ ناقداً ومحللاً للأعمال الفنية . وله رؤية نظرية خاصة عن الاعمال الفنية . لخصها فيما أسماه « المعمار الفنى » . وصاغها فى عدة دراسات تطبيقية على أعمال يوسف الشارونى (الزحام) . وإدوار الخراط (ساعات الكبرياء) وجبر إبراهيم جبرا (السفينة) . وقد ترك ضياء الشرقاوى مجموعة من الرسائل الادبية توضح تفكيره النظرى . وتتمثل اهمية هذه الأعمال ـ غير الإبداعية ـ فى توضيحها للعناصر الايديولوجية فى فكر الكاتب الذى يقوم بتحليله . على أساس أنها توضح المستويات النظرية والتطبيقية من وعيه الجمالى . ويتمثل هذا الوعى الجمالى لضياء الشرقاوى فى عبارات من قبيل : « هناك فى العمل الفنى « شكل » وهو على المستوى الجمالى : وعى الفنان فى حالة عمل ..

وهناك مضمون هو الواقع الخارجى الموضوعى .. وتلاحم الاثنين وفعاليتهما يعطى ما يسمى بالعمل الفنى ، وكلاهما ـ الشكل والمضمون ـ مقابل فكرة الذات والموضوع الذى يعنى الواقع الخارجى ، وبذا يمكن رصد ، ومن ثم فصل ، فعاليات الشكل وفعاليات المضمون ، إذ أريد ذلك على المستوى الجمالى والفكرى »[1] .

ويتمثل ـ كذلك ـ فى جملة الدراسات التى قدمها ضياء الشرقاوى عن الأعمال الأدبية . وتعكس هذه الدراسات محاولة جادة لدراسة الأعمال الأدبية من خلال دراسة المعمار الفنى على حد تعبير القاص : وتزداد أهمية هذه الدراسات عندما نقارنها بالدراسات التى كانت تصدر حينذاك . ليتضح تفوقها فى امتلاك أدوات التحليل والوصف . وإذا كان هناك كثير من الملاحظات حول منهج ضياء فى هذه الدراسات . فإن هذه الملاحظات ليست محل دراسة هنا . لأنها تستحق دراسة مستقلة تكشف عن أثر الوعى الجمالى فى صياغة العالم القصصى لضياء الشرقاوى فى الواقع الثقافى الراهن . مثل محمد الراوى ونبيل عبد الحميد ومحمد قطب . وغيرهم من الكتاب الذين استمدوا كثيرا من قناعاتهم الجمالية والفكرية من مفردات

١ ـ المعمار الفنى فى الزحام : ضياء الشرقاوى مجلة الاقلام العراقية ص : ١٠٠ تشرين الثانى ١٩٨٤ .

تجربة ضياء الشرقاوى . ويتكشف العالم القصصى لضياء الشرقاوى . بما ينطوى عليه من إدراك متميز . من خلال ثلاث مجموعات قصصية هى :

١ـ « رحلة فى قطار كل يوم » سنة ١٩٦٦ .

٢ ـ « سقوط رجل جاد » سنة ١٩٦٩ .

٣ ـ « بيت فى الريح » سنة ١٩٧٨ .

وروايتين هما :

١ ـ الحديقة سنة ١٩٧٦ .

٢ ـ الملح سنة ١٩٨٠ .

وتكشف رسائل ضياء الشرقاوى الأدبية عن مجموعة من الظواهر ، أولها : هذا القدر اللافت من التطابق بين همومه الشخصية وهمومه الجمالية ، مما يغرى بتفسير أعماله تفسيراً نفسياً ، خصوصاً عندما يتحدث عن علاقته بأبيه فى تساؤل دال من قبيل « هل يعود هذا إلى قسوة أبى ، يذكرنى بأب كفاكا » . وثانية هذه الظواهر نظرته إلى القصة القصيرة ، على نحو ما يتضح فى إحدى رسائله : « ولا تدرى لماذا أحب الحدث السرى ، إذا صح القول ، الحدث المدسوس .. الذى لا يمكن الإمساك به مباشرة ، وإنما تحس به منتشراً بين ثنايا الموقف .. مؤثراً .. فاعلاً .. فإنى مازلت أعتقد أن الفن عمل من أعمال الذكاء وأن على الفنان أن يخفى أكثر مما يظهر

وأن ما يظهره يشير إلى ما يخفيه بدلالة أكثر وأوضح مما لو أبان » ..
ويتصل ثالث هذه الظواهر بإتفاقه مع كافكا فى كثير من الرؤى .

ولكن فلنحذر الوقوع فى التسليم بأى شكل من أشكال التطابق بين هذه الرسائل وبين الأعمال الإبداعية لضياء الشرقاوى ومن الأفضل أن نتعامل مع هذه الرسائل ـ وكتاباته النقدية ـ باعتبارها عوامل مساعدة فحسب فى الكشف عن العالم المتميز لقصصه . وإلا وقعنا فى فخ يجعل العمل الأدبى تعبيراً عن لا وعى الكاتب وتشخيصاً لبنائه النفسى . وقد نبه لوسيان جولدمان إلى ذلك بوصفه نهجاً خطراً من التعامل مع النص الأدبى . إن هذه الرسائل التى تمدنا بمعلومات كثيرة عن مقاصد الكاتب هى عامل مساعد فقط . لكنها ليست العامل الحاسم الذى يلجأ إليه الناقد فى تفسير النص الأدبى .

ـ ٢ ـ

والمحور الأساسى الذى تدور حوله المجموعات الذى تدور حوله المجموعات القصصية لضياء الشرقاوى هو البحث عن القيمة . ولكن البحث عن القيمة يتخذ أشكالاً متعددة . فهو فى المجموعة الأولى « رحلة فى قطار كل يوم » يتخذ شكل البحث عن قيم الذات . وفى المجموعة الثانية « سقوط رجل جاد » يتخذ شكل البحث عن قيم العالم . أما فى المجموعة الثالثة « بيت فى الريح » فهى تقدم رؤية كاملة لمعنى القيمة ودلالتها . هذا هو البناء العام الذى تشكل فيه

أعمال ضياء الشرقاوى . ولكن القيمة - فى هذه الأعمال - لست أحادية البعد . إنها ذات بعد أنطولوجى فى المجموعة الأولى والثالثة . وذات بعد أخلاقى اجتماعى فى الثانية . والبحث عن القيمة - فى المجموعات الثلاث - هو بحث عن القيمة من منظور الفرد فى مواجهة قيم العالم المتضادة مع قيم هذا الفرد . ويدور البحث عن هذه القيمة - فى قصص المجموعة الأولى - عبر مستويين غير متكافئين هما :

١ ـــ القيمة من منظور الذات . على أساس أن الإنسان كون صغير مستقل بذاته ، له تاريخ الخاص ، وقوانينه التى تتحكم فى اختياراته . « فلم يكن ميشيل هذا سوى إنسان حددت له حالته الصحية المنهارة فلسفته فى الحياة »[٢] ويمثل هذا المستوى الخط الأساسى فى المجموعة الأولى بنفس القدر الذى يفرض نفسه على غيرها . وكأن هذه المجموعة تحدد سمات النموذج الجمالى وملامحه عند ضياء الشرقاوى ، فتمثل جماع همومه ورؤاه . وتطرح معظم النماذج والشخصيات الخائفة ، المترددة ، القلقة ، المتأملة التى تتجلى بشكل خلاق فى المجموعة الثالثة « بيت فى الريح » ، بعد أن اكتملت أدوات الكاتب .

---

٢ - ضياء الشرقاوى : « رجال فى العاصفة » من قصص « رحلة فى قطار » كل يوم هيئة الكتاب القاهرة ١٩٦٦ .

٢ ـ القيمة من منظور الجماعة أو المجتمع بشكل عام . ويحتل هذا المستوى مساحة محدودة نسبياً بالقياس إلى المساحة التى تحتلها القيمة من منظور الفرد فى مجمل أعمال ضياء الشرقاوى . ويتجلى هذا المستوى ـ فى حرص الكاتب على التعرض لقيم الجماعة التى تتصل ـ فى علاقة مباشرة ، أو غير مباشرة ـ بقيم الذات الفردية ، وذلك لكى يكشف عن نقاط الاتفاق والتضاد بين قيم الفرد والجماعة ، ولا تعنى الجماعة ـ فى هذا المستوى الآخرين فحسب .

كما فى قصة « الذباب » و« تسلل » وإنما تعنى الموضوع بوصفه موضوعاً خارجياً ، كما تعنى العالم الذى يؤثر فى الفرد ويتفاعل معه ، وفق الجدل القائم بين القيم الخاصة بالذات والقيم الخاصة بالموضوع الخارجى . ولا يتجسد الموضوع الخارجى أو العالم ـ فى هذا المستوى ـ من حيث هو موضوع محايد محايث ، بل من حيث هو موضوع ضاغط ، يكشف عن مأزق الذات ، فى سعيها وراء القيمة ـ

بنفس القدر الذى يتجلى من منظور هذه الذات . ولذلك لا ترى عينا البطل (الذات) من الخارج (العالم والآخرين) سوى ما يجسد مأزقها أو يعادله . وتصاحب رمزية الصياغة ـ فى كلا المستويين ـ تعبيرية متميزة ، تذكر بكافكا وجان وبول سارتر فى الحرص على تصوير الجانب القبيح « البشع » من الإنسان ، وفى دقة أسلوب

التقنية ، مثلما تجسد إفادة من كافكا فى صياغة هذا الجو الكابوسى الذى يخيم على الأعمال الأدبية .

ويقترب عالم ضياء الشرقاوى من كافكا فى التجريد ، حيث لا تتعين اللحظة الراهنة للمكان ، ولا تتجسد الجزئية الواضحة للمكان ، بل يتجرد كل شىء لنصل إلى قاع الرمزية ، وتختفى ملامح البطل التقليدى وسماته لتحل محلها سمات مغايرة .

وبقدر ما يشير ضياء الشرقاوى ـ فى رسائله وحواره مع الأصدقا إلى ولعه بكافكا فإنه يشير أيضا يشير إلى الكتاب الذين تأثروا به . فلقد تحدث إلى نعيم عطية عن إعجابه باحد من خلفاء كفافكا المعاصرين وهو « دينوبوزاى »[٣] وكان يردد فى رسائله : « إن مانريده هو تطوير الفن القصصى فى القصة القصيرة والرواية تطويراً مشرفاً كى يلاحق الفنى القصصى فى أوروبا (الرسالة الثالثة) .

لكن هذا كله يدفعنا إلى التساؤل : هل نقل ضياء الشرقاوى إنجازات التقنية والرؤية من الغرب كاملة ؟ والواقع أن ضياء الشرقاوى رغم تأثره بكثير من أعلام الأدب العالم تأثراً مباشراً . يختلف عنهم فى كثير من النقاط . فأدب كافكا امتداد طبيعى للروح

---

٣ ـ د . نعيم عطية : مجلة القصة القاهرية ص : ١٠٥ ديسمبر ١٩٧٨ قراءة جديدة فى رحلة فى قطار كل يوم ويحتوى العدد على رسائل ضياء الشرقاوى الأدبية . إعداد محمد الراوى .

العدمية التى كانت تسود أوروبا بعد صحية نيتشه المشهورة : « ها هى سحب العدم تلوح على أفق أوروبا » كما كان هذا الأدب يحمل إبعاد التمرد الأنطولوجى والميتافزيقى .

وكان هيدجر قد قدم صياغة فلسفية للمشكلات التى تعترض الوجود الإنسانى بعد مأسى الحربين ، من حيث إحساس الفرد بعزلته ، ومن حيث شعوره بأنه ملقى ـ قدريا ـ إلى عالم لافكاك منه . والأمر مختلف عن ذلك عند ضياء الشرقاوى . وذلك لأن التيه الذى يدخل فيه الكائن ، هوتيه نفسى ، والجانب الأنطولوجى من هذا التيه جزء ـ فحسب ـ من بحث الشخصية عن قيمها فى كتابات ضياء الشرقاوى . وليس الجانب الأساسى فيها كما نجد عند كافكا . إن (ك) الذى لا يشعر إلا بالعبث وسخافة الحياة . وهو ينتقل من يد إلى اخرى مكفراً عن جريمة (هى الخطيئة الأولى التى تعتبر ركناً أساسياً فى الفكر الأوروبى المعاصر) لم يرتكبها أو يعلم شيئا عنها . إلى أن يتحول إلى صرصار يعيش ويتناسل . لكنه مفعم بالخوف من هذا الكون الذى يحمل قدراً هائلاً من الأسى والعذاب والوحشية . التيه ـ هنا ـ تيه كونى أوسع بكثير مما تجده فى كتابات ضياء الشرقاوى ، فالكاتب العربى ينطلق من دوافع مختلفة ويحركه مأزق مغاير فى نهاية الأمر . ورغم السمات المشتركة فى التقنية وبعض جوانب الرؤية فإن ضياء الشرقاوى مشدود إلى عالم الصوفية وعالم

الاسرار والشفافيه . والقيم العظيمة التى يتوقف عندها فى قصة الحديقة (التى يكملها فى رواية من ثلاثة أجزاء) سوف نتعرض لها بالتفصيل . لأنها ستوضح كثيراً من أبعاد الرؤية . وتتمثل أهمية ضياء الشرقاوى الكاتب فى محاولته تخط الأشكال السائدةفى تقنية الكتابة ، وارتباط هذا التخطى بفهم فلسفى عميق للإنسان الفرد الذى تتمحور حوله الكتابة ، والمكان ـ لديه ـ ليس أثيراً ثابتاً . مثلما نجد عند نجيب محفوظ . لكن الأثير لديه هو الزمن ، ذلك الزمن الذى يتنقل الكاتب بين وحداته الثلاثة . وصوره المختلفة ، من زمن نفسى « العراء » ، إلى زمن واقعى « سقوط رجل جاد » ، إلى زمن خيالى ، ويمزج ـ فى استخدامه له ـ بين الماضى والحاضر والمستقبل وقد تطل بعض الأحداث المحلية والعالمية التى تشير إلى أحداث تاريخية فى الواقع ، ولكن الكاتب لا يقصدها لذاتها كما يفعل الكتاب الواقعيين ، وإنما يستخدمها خلفية لبعض مواقع أبطاله التى تختبر قيمها .

فى مجموعته الأولى تسع قصص هى : « رجال فى العاصفة » . و« رحلة فى قطار كل يوم » . و« الجمهور » و« التسلل » و« الذباب » و« المصنع » . و« أعمال الأرض » و« مولد رجل » . و« السلاح » وتظهر ـ فى قصص هذه المجموعة ـ قدرة الكاتب على تصوير الجزئيات المرهفة المحيطة بالشخصية ، وهو لا يتحدث عن الشخصية من خلال المدخل التقليدى ، كأن يتحدث عن التاريخ الشخصى لها ،

وإنما ينقل ملامحها النفسية الدقيقة ، وينسى تماماً ملامحها البيولوجية فيما عدا تلك التى تؤثر فى سير الأعمال ، ويدعم الملامح النفسية بملاحظته العميقة اللاقطة لما حول الشخصية من صور وأمكنة وأشخاص . لذلك يصف بطل قصته « رجل فى العاصفة » صورة أمه قائلاً : « صورة لا مرأة فى الثلاثين من عمرها معلقة فى غرفتى الخاصة . فى عينيها ابتهاج غريب ، تلمعان ، وكنت أحسب أن هاتين العينين ستفقدان بريقهما بعد فترة ما وخاصة أن عمر الصورة قد جاوز خمسة وعشرين عاما .. وتقاطيع وجهها دقيقة دقة أغرب من لمعان عينها فى نظرى ، حتى ضفيرتها الصغيرتين المنسدلتين من فوق كتفيها على صدرها » .

وفى قصة « تسلل » يصف البحر وما حوله بوصفه وسيلة لتصوير الأبعاد النفسية للبطل فيقول : « حينما انفجر البحر من ناحية الشرق عن الشمس التى تحيطها هالة وردية كان هواء الفجر رطباً والشاطىء مترامياً فى إعياء عند أقدام الأمواج المنحدرة لم يكن هناك أحد ، خلعت ملابسى وارتديت مايوهاً وتسللت خارجاً ورآنى طفل على السلم فحملق فى لحظة ثم ضحك . بعد لحظات قليلة ارتعشت وتقدمت إلى البحر » . ويستخدم ضياء الشرقاوى الوصف فى المستويات المختلفة للرواى ونواجه أحياناً الرواى الموضوعى . ونواجه - فى أحيان أخرى - الراوى المتكلم بضمير الغائب . كما نواجه الرواى بضمير

المتكلم المتحاور مع الآخرين . لكن ضياء الشرقاوى يهتم ـ فى المجموعة الأولى بوجه خاص ـ بالراوى الذى يتحدث بضمير المتكلم ، ويلجأ فى المجموعة الثانية إلى الراوى المحايد ، ويعود إلى الراوى الذى يتدخل فى أعماق الشخصية . ويتحدث عن الداخل والخارج فى المجموعة الثالثة ، وترصد المجموعة الأولى جانباً مهماً من رؤية الإنسان عند ضياء الشرقاوى . بما فيها من « التعميم » الذى هو من سمات الرؤية الفلسفية . فالبطل ـ فى قصة « التسلل » ـ يتوقف عند الحرب الكورية ، ويبدى قلقه واستيائه من عدد القتلى الذين ماتوا من جراء هذه الحرب !! وفى هذا القلق تتمثل المفارقة ، أعنى المفارقة التى يقودنا إليها كاتب يرصد حساسيته المرهفة لسماع أنباء القتلى فى الحروب الدولية ، دون أن يلفت إلى مقدار التخلف الذى يعيش فيه واقعه الخاص أو حروبه . مع أنه يتنفس هواء هذا الواقع . ولقد أحسن ضياء بهذا التناقض الذى يفضى إلى المفارقة . وأوضحه فى رسائله . ولكن هذا التناقض يتضح أكثر حينما نضع ضياء الشرقاوى فى مكانه الحقيقى من تاريخ الأدب . حيث اهتم الكثيرون برصد متغيرات الواقع الاجتماعى والاقتصادى . والتفتوا إلى التعبير عن هموم فئات جديدة . أما ضياء فكان أمينا مع نفسه فى التعبير عن هموم إنسانية خالصة عامة مجردة .

ولذلك لا يقدم التحليل الطبقى لشخصياته أو يؤخر فيما يتصل

بفهم الشخصيات . إنها شخصيات تنتمى - فى الغائب - إلى الطبقة المتوسطة ، ولكن همومها ليست الهموم التى نألفها ، فهى هموم تقربنا من أبطال كافكا دون أن تقودنا إلى التنقيب التاريخى فى الواقع .

لقد كان ضياء الشرقاوى يرى أن التاريخى ضئيل الأهمية إذا ماقورن بالحضارى بل يولى - على المستوى النظرى - أهمية كبيرة للحضارى على حساب التاريخى فيقول فى إحدى دراساته التطبيقية : « إن العنصر الحضارى يتضمن العنصر التاريخى . ويعلو على (آنيته) . إذ يعتبر هذا العنصر الأخير (التاريخى) امتدادا له . وهو امتداد نسبى احتمالى . مما يفسر اضطراب وعى الفنان إزاء واقع خارجى موضوعى . وهو تعارض أو تقابل الحضارى أمام التاريخى . [من دراسة المعمار الفنى] (!!) ولا يتسع المجال - هنا - لمناقشة هذا الرأى . وجل ما أهدف إليه هو أن أرصد من نصوصه ما يساعدنى على تحليل رؤيته وأبعادها . محاولاً تعليل تبنيه لهذه الرؤية والهموم التى قادته إلى الولع بالبحث عن نظيرها فى الآداب الأخرى . إن هذا الولع يفسر ما نراه كثيرا فى أعماله من إحالات : إلى اسم روائى عالمى ، أو فيلسوف . أو متصوف ، كالنفرى والدينورى ، وأندريه جيد . واندريتش . وبول بورجيه ، وبلزاك وأودن ، والسكندر بلوك ، بل يصل الأمر إلى حد استخدام شخصية

كاتب غربى ـ هى شخصية ميشيل لاندريه جيد ـ فى توضيح بطل قصة ، كما حدث فى « رجل فى العاصفة » . يضاف إلى ذلك كثير من الجمل والأشعار المتضمنة فى الأعمال ، وإذا عدنا إلى المجموعة الأولى فسوف نلتقى فى قصة « رجال العاصفة » بميشيل ، ولم يكن ميشيل سوى إنسان حددت فلسفته حالته الصحية ، إذ يربط بين الروح الانهزامية التى تحتويه والحياة المنهارة التى يعيشها نتيجة لحالته الصحية ، السيئة ، وفى هذه القصة يبرز التقابل بين قيم الذات الفردية وقيم الجماعة ، ويحاول البطل أن يبرر عجزه عن الالتحام بالثوار الذين يقاومون قوات الاستعمار الانجليزى بكلمات فخيمة عن الثورة ، استعارها من قراءاته ، وينتقد زملاءه الذين يحاربون الاستعمار ، لأنهم فارغون من القيم ، أما هو فهو رجل أخلاقى ، فيما يصر ، كل الفارق بينه وبين أندريه جيد أن الثانى نقل مرضه إلى زوجته التى ماتت من جراء ذلك . ولكن لماذا لا نقول إنه ليس سوى ظل شاحب لبطل أندريه جيد ؟

وتشير فكرة الضرورة والحرية ـ فى هذه القصة ـ إلى تأثر ضياء بالفكر الوجودى بشكل عام ، خصوصاً فى نظرته إلى الحرية ، ولا يقتصر تأثر القاص بالفكر الوجودى على هذه القصة فحسب ، بل نستطيع أن نلمح هذا التأثير فى قصتى « الذباب » و « تسلل » إذ تذكرنا قصته الأولى ، « بمرسول » بطل البيركامى فى « الغريب » ،

و « بروكنتان » بطل سارتر فى روايته « الغثيان » ، حيث نجد القسمات والملامح الإنسانية نفسها ، والضيق والملل والتوتر وكراهية الآخرين دونما سبب منطقى معقول .

ولا يتوقف الأمر عند حد التأثر بالمقولات والرؤى ، بل يتجاوزه إلى استخدام الإنجازات التقنية للتعبير عن هذه الملامح الوجودية ، وهى الملامح التى تشكل البعد الأنطولوجى للقيمة لدى ضياء الشرقاوى ، ولذلك يبدو التعارض بين الذات الفردية والجماعة - فى قصة « الذباب » ، فضلا عن محاولة التآلف مع الصديقة فى « التسلل » - وكأنه ناتج عن غياب القيمة فى عالم يخلو منها .

أما قصة « رحلة فى قطار كل يوم » التى تحمل اسم المجموعة فهى قصة رمزية واضحة المعالم ، فالقطار هو الحياة اليومية التى تستوعب البشر فى همومهم والبطل - المتوحد كالنبى - هو الوحيد القادر على أن ينظر إلى أبعد مما يراه البشر حينما ينظر من كوة القطار إلى الخارج ، على حين يتحدد موقف البشر فى اتهامه . شأنه فى ذلك شأن أى نبى يأخذ بأيدى البشر إلى رؤية أوسع وأعمق من عالمهم الضيق الذى يعيشونه . إلى قيمة أنبل - فنواجه التضاد الواضح بين قيم النبى التى تدعو إلى تغيير البشر وقيم الناس الثابتة المتحجرة . وحرية النبى - هنا - محاصرة تماما بضيق الناس بدعواه ، وينتهى

الأمر نهاية تتسم بالنبل والجلال ، تماما كنهاية سقراط الذى يتقدم إلى الموت دون خوف ، برغم أنه معلم مدينته ونبيها .

ويعمد الكاتب إلى إضفاء هالة أسطورية على بطلة حينما يستعين بطقس من طقوس الموت ، ويتلخص فى أن يطلب منهم أن يضعوا تحت لسانه قطعة ذهبية ، كى يرشو بها النوتى الذى سيعبر به نهر الأساطير إلى الجحيم . « ولكن لم أستطع .. وأردت أن أفهم القضية بدقة ولكن تبين لى أن الوقت ليس طويلا ... القطعة الذهبية ياسادتى ... القطعة الذهبية . لا تنسوها .. ضعوها تحت لسانى » وهى نهاية تؤكد على الموت ، الذى ولع القاص بالإشارة إليه فى كثير من قصصه .

والموت ـ هنا ـ مضاد للحياة بالمعنى الوجودى ، فالوجود الإنسانى من وجهة نظر الفلسفة الوجودية هو وجود ـ من أجل ـ الموت . ولذلك تكتسب الحياة والوجود معنى اللا معقول والبعثية . ولكن ضياء الشرقاوى يضيف إضافة إلى هذا المعنى الذى ينتمى إلى مارتن هيدجر . إن الموت يحد إمكانية الحرية أيضا ، لأنه لا معنى لحرية ما دام قد حكم علينا بالموت ، فالحرية مع الموت « مرعبة » على حد تعبير ـ «أريك فروم » .

ونلتقى بالموت فى قصة « الجمهورية » حيث يذهب العجوز لدفن ابنه . ثم ينضم بعد إتمام دفنه إلى الجمهوريين للثأر لولده ، وعندئذ

يختلف الفعل من حيث القيمة ، فالعجوز يسعى إلى مجرد الثأر بينما يسعى الجمهوريون إلى قيم أخرى أكثر رفعة ونبالة ورغم التقائهما فى نقطة واحدة حول الفعل الواحد ، ولكن يأتى مقتل الابن الآخر للعجوز ليشكل منعطفا حاسماً فى قيمه . فيتطهر العجوز من رغبته الضيقة فى الثأر لابنه . وينطلق مقاتلا من أجل الجمهورية وقد ذابت أحقاده وفى هذه القصة أشارة لتجاوز التضاد بين قيم الفرد وقيم الجماعة .

هذه هى بعض الملامح العامة لأدب ضياء الشرقاوى كما تظهر فى المجموعة الأولى ، وتظهر - فيها - رؤيته الفلسفية للعالم ، والفرد منطوية على قدر كبير من التعميم والتجريد . وتشير هذه الرؤية إلى أن اختلاف ضياء الشرقاوى عن بقية كتاب جيله من معاصريه هو اختلاف فى الهموم والمنحى والنظر إلى العالم .

— ٣ —

ونلتقى - فى المجموعة الثانية - برؤية مختلفة إلى حد ما عن المجموعة الأولى فى هذه المجموعة - « سقوط رجل جاد » - بطل الواقع الاجتماعى ببعض ملامحه . ويختفى البطل الواحد فى القصة ليحل محله أكثر من بطل ، ويتوزع اهتمام الكاتب بنفس القدر على كل شخوصه ، وفى قصة « سقوط رجل جاد » نفسها ، ثلاث شخصيات رئيسية ينتقل بينها الكاتب ببراعة . لينقل ملامحها ويصوغ الحدث الرئيسى للقصة . ونواجه الرجل المثقف الذى يخطب فتاة قروية .

والأم التى تنزعج من طيش ابنتها وعراكها مع ابن خالها . والفتاة التى تنزعج من جهامة المثقف وتحاول أن تنقله إلى عالمها المرح ولا يشعر القارئ بأى تحيز من القاص لشخصية على أخرى .

وتتطور اللغة فى المجموعة الثانية من المجرد إلى الحسى ، وبينما كانت اللغة ـ فى المجموعة الأولى ـ تعتمد على الرمزية ، والتجريد ، والاحالة الدالة على شخصيات محدودة فى الأدب العالمى . نواجه اللغة الحسية فى المجموعة الثانية . ويعتمد البناء الفنى على التركيب والتعقيد ، وتختفى الملامح الواحدة للصوت الواحد .

ويقترب القاص من الهموم الإنسانية العامة المرتبطة بقدر الإنسان ووجوده : من أين . وإلى أين ؟ ويهتم الكاتب بالوقوف عند الأفعال الإنسانية ذات الدلالة الاخلاقية ، فيتناول الخيانة ، والغدر ، والقتل ، والسقوط ، ورغم حرص الكاتب على تصوير الواقع الاجتماعى ببعض ملامحه ـ فى هذه المجموعة القصصية ، فإنه يستغله بوصفه مهادا لمناقشة القيم الأخلاقية ، وذلك مانجده فى الحديث عن البطل فى قصة « رحلة أبى الطويلة إلى المدينة » .

« فليست المسألة أن أباه عنده فدانان وأبى لا يملك قيراطاً واحداً . لهذا فهو يرفض أن يتركنى أعلق بنطلونى مع بنطلونه فى الشماعة . فأضطر لأن أضعه على مسند الكرسى . ويأمرنى أن أنظف الغرفة وأغسل الأطباق والأكواب وإذا ذاكر على الطبلية . فعلى أن

خذ كتبى وأذاكر أمام الغرفة على السطح حتى يأكل الظلام كل الكلمات »

ويضاف المعنى الأخلاقى إلى جانب البعد الأنطولوجى فى رؤية الكاتب للقيمة . وهو ما نلمحه فى قصة « الحارس والضحية » ، حيث عبد السلام حارس المكنة . يحرس إبراهيم وهو يروى الغيط إلى أن ينتهى العمدة من عبثه بزوجة الأخير ، ولكن الحارس تخامره الظنون مخافة أن يعبث العمدة بزوجته هو ، فيهرول إلى بيته ليجد ـ زوجته نائمة . وعندما يعود إلى موضعه يجد إبراهيم قد ذهب هو أيضا ليبحث عن امرأته . فى هذه القصة نرى اهتمام ضياء الشرقاوى بالحدث الرئيسى . والحدث الخفى الذى يتستر وراءه ، ويضيف إلى هذا التركيب ـ فى بناء القصة ـ بعداً جديداً إليها .

وفى قصة « الغريم » يلوم الصديق أن يترك له المرأة التى يحبها ، فيرفض ، فيتركه فى عرض البحر ، ويركب قاربه ، ويبتعد عنه حتى يصل إلى الشاطىء . وقد ألقى بملابسه فى الماء اعتقاداً فى وفاته . لكنه يفاجأ به منتظرا على الشاطىء . وقد تكون مثل هذه النهاية مجافية للمنطق لكنها تنطوى على معنى التطهير الأخلاقى ولعل الحدث نفسه يتم على مستوى اللاوعى فحسب ، يؤكد ذلك أننا نلتقى فى الأعمال الأخرى لضياء الشرقاوى بتراكيب معقدة للفعل الخفى

والظاهر . وتخلق تجليات الأشخاص مستويات لإقامة بناء متراكب يستوعب تعدد الرؤى لمعنى القيمة عنده .

وقصة الحديقة وهى أنضج قصص المجموعة الثانية ، تبدو وكأنها كائن غريب ، وهى تتناول موضوع مواجهة الأب للأرض التى يحاول أن يستصلحها ، وقد جعل ضياء الشرقاوى هذه القصة جزءا من ثلاثة أجزاء لرواية تحمل نفس الاسم . وتشِى الصة بتأثرها بالروئى العالمى جون شتاينبك والأجزاء الثلاثة تعبير عن ثلاثة أجيال يظهرون تحت عناوين متعددة أولها « الحديقة » .

وفى الجزء الأول يتم التركيز على صراع الجد مع الأرض يساعده أبناؤه الذين سقطوا شهداء العمل المقدس ، من أجل أن تعود الأرض إلى خضرتها وفى الجزء الثانى ـ « الصوت » ـ يقف الجيل الثانى أمام الحلم الجميل والمخيف معاً ، يحمل هموماً جديدة وسمات مختلفة ، ويعيش صراعه الخاص الذى لا يقل شراسة عن صراع الجد مع الأرض العنيدة الصلدة ، التى تكلست من كثرة الملح . وتحمل الحديقة تاريخ الأسرة بوصفها سجلا حافلا بالتضحيات ، من الساقية التى مات فيها ابن الشيخ المسن إلى القبر والحية التى تأكل بيض الحمام ، وليست « الحديقة » ـ هنا ـ رمزاً لصراع الإنسان مع الطبيعة ، بل هى مجرد أرضية للحدث الرئيسى الذى تركز الرواية عليه بين الفتاة وخطيبها . وهو صراع يكشف عن الأعماق النفسية

لكليهما . وتلك هى المنطقة الأثيرة لدى ضياء الشرقاوى . فهو ينتهز الفرصة - دائما - للتعبير عن أعماق شخصياته ، وتصوير مشاعر الخوف والرعب . فى الجزء الثالث - الذى يحمل عنوان « عيون الغابة » - يتزوج الحفيد الذى يمثل الجيل الثالث . وتخبره إحدى العرافات أن الأرض لن تثمر إلا بعد ثلاثة أصياف أخرى . « وبعد أن يرويها دم برىء دافىء وتتشربه هذه الأشجار » .

ويعتقد الرجل أن هذا الدم هو ولده ، فيحاول أن يبعده عن المصير الذى ينتظره ويهاجم الحديقة أناس غرباء ، وذئب ، لا يتمكن منه ، ويسافر الرجل إلى المدينة ، ليشترى أشجار التفاح ، ويعود لينام فى العراء انتظاراً للذئب ، الذى يأتيه فجأة . ويصيبه فى يده ويصر الرجل على المقاومة فى ملحمة نضال وصراع من أجل البقاء ، لكن تتحقق النبوءة فى النهاية ويموت الرجل ، وتشرب الأرض دمه الدافىء البرىء . وهذا الجزء هو أهم ما فى الرواية من ناحية النسج والبناء ، فهو يصور الحدث فى أكثر من مكان فى وقت واحد . ويقيم البناء على عدة مستويات من الزمن . ويتضح الجو الأسطورى - شيئا فشيئا - فى شاعرية وخيال ..

وتكمن أهمية إنجاز ضياء الشرقاوى الأدبى فى تحطيمه لوحدة الخط الدرامى والشخصية فى القصة والرواية . على نحو ما نجد فى قصة « سقوط رجل جاد » . حيث نواجه أكثر من شخصية وأزمنة

متباينة . ويختلف الزمن التطورى العام فى هذه الرواية فى الجزء الأول عنه فى الجزء الثالث . حيث يدور تفكير الشخصيات ـ الزوج . الزوجة ، الأبن ـ فى الأزمنة المختلفة عبر أزمنة الماضى والحاضر والمستقبل . ويعتمد السرد ـ والسرد فى قصص هذه المجموعة دائرى ـ على النمو والالتفاف حوْل الشخصيات والحدث الرئيسى فى بطء شديد ليعود السرد إلى نفس البداية ويتعانق السرد مع الحوار فى كشف العالم الداخلى للشخصية التى يهتم بها ضياء الشرقاوى .

ويمكن أن تحدد سمات عامة لهذه المرحلة فى أدب ضياء الشرقاوى :

أولها : تزايد وعى الكاتب بوحدة أجزاء العمل الفنى ، إذ لا نبدأ مع الشخصية الرئيسية من بداية العمل إلى نهايته ، كما نجد فى قصص « رجال فى العاصفة » ، و « مولد رجل » ، و « المصنع » ، وإنما ينتقل بين أجزاء العمل الأساسية وشخوصه . ليصبح الرابط هو الحدث الرئيسى كما فى قصة « سقوط رجل جاد » .

وثانيهما : استخدام الكاتب ـ فى هذه المجموعة ـ للأزمنة المختلفة فى بناء شخصياته وكشف عالمها الداخلى ، وهو ما يتضح أكثر فى روايته اللاحقة «الملح » ومجموعته الثالثة « بيت فى الريح » .

وثالثها : التوظيف الجمالى للأسطورة على نحو ما يظهر فى الجزء الثالث من رواية « الحديقة » . حيث تتحقق نبوءة العرافة .

رابعها : أن الرواية « الحديقة » تطرح تطور رؤية ضياء الشرقاوى الجمالية ، وانتقالها من التركيز المجرد على الفكرة ذات الدلالة الفلسفية إلى الاعتماد على التشكيل الجمالى فى بناء الرؤية .

— ٤ —

فى المجموعة الثالثة « بيت فى الريح » . نواجه عالم ضياء الشرقاوى وقد أكتملت أدواته . وتحددت رؤيته الفكرية . واتجهت لغته إلى الحسية . وبدأت عناصر اللون والحركة والصوت تصبح أدوات أساسية فى يد الكاتب لتشكيل عالمة . وأصبحت اللغة ـ علاقة وبناء وتركيبا ـ هى شغل الكاتب الشاغل ، فهو فى هذه المجموعة ـ بيت فى الريح ـ يستخدم الجملة الفعلية طوال المجموعة ، أعنى يستخدم فعلين فيها ، وهما الفعل الماضى . الذى يضيف إليه بعد الاستمرار ، أى الماضى المستمر ، والفعل المضارع الذى يدل على آنية اللحظة ، دون استدعاء للذاكرة . ويتوزع ما يستدعى فى وعى القاص أو الشخصية بين الحضور والغياب . كأنه أضواء تلمع وتختفى .

والتضاد بين الظاهر والخفى . هو التيمة العامة التى بنى على أساسها المجموعة كلها . ففى قصة « رجال منتصف الليل » نواجه ثلاثة رجال ، لهم حضور وغياب متفاوت . وسرعان ما ندرك أن الثلاثة رجل واحد . يتجلى فى مراحل زمنية مختلفة ، وفى حالات نفسية

متباينة . وفى قصة « بيت فى الريح » نواجه شخصية واحدة . تتبدى فى صورة « الأنا ـ والآخر » . وتسمع :

« أعود بك حينما تقرر أنت ذلك . لذا تخفى عنى بطبعك الكتوم خوفك أو حتى رغبتك فى الخوف أو شروعك فى الخوف ، فتحس أنت ، أو تحس زوجتك الصغيرة ، أو تحس أنت وزوجتك الصغيرة معا بأننى سأفعل ما أشاء فعله ، أو أننى يمكننى أن أتركك ذات مرة فى المقهى ولا أعود بك إليها . أو أتركك فى عرض الطريق ، أو فى حديقة من الحدائق ، أو أمام البحر أو حتى خلف المستشفى العام خارج البلد حيث يلقى اللقطاء والجثث » .

وتختفى الحكاية التقليدية من المجموعة ، وتتضح السمة الرئيسية للغوص فى دواخل شخوصه ، ولا يقف القاص عند الإحساس الواحد داخل الشخصية . بل يتجاوزه إلى الاحتمالات الممكنة لكافة الأحاسيس الداخلية . فتسمع :

« خوفك أو حتى رغبتك فى الخوف أو شروعك فى الخوف » . هذا التمييز الدقيق المرهف نلمحه فى كافة المواقف التى يحللها القاص . فى بقية قصص المجموعة وفى قصة « التحولات » نواجه امرأة تتخيل . بل توقن أن حبيبها قد جاء . لكننا نفطن ـ فى النهاية ـ إلى أننا نهيم فى عالمها الداخلى ذلك الذى لا يعرف الحدود القاطعة لعالمنا الواقعى .

وفى قصة « علاقات الداخل » يصبح شخصين وهكذا يلفتنا ـ فى

كل قصص المجموعة ـ الجدل بين الظاهر والخفى ، وبين الحقيقى وغير الحقيقى ، ولذلك يركز القص على الحدث الرمزى الدال الذى يتجاوز اللحظة الزمنية الضيقة ليعبر عن رؤية عامة ، ترتبط بقدر الوجود الإنسانى .

ولكن العمل الأدبى الذى يستحق وقفة خاصة عنده . فى هذه المجموعة . هو « مأساة العصر الجميل » وتركز بؤرة الصراع ـ فى هذه القصة حول المرأة ـ الأسطورة ، التى لا يمكن أن نتأكد من وجودها أو حضورها الفعلى ، وهى تأخذ صورة مختلفة عند كل من الرجل والمرأة اللذين يشكلان شخصيتى العمل الرئيسية . فهى تتجلى ـ عند المرأة ـ فى صورة المرأة الجميلة التى تشبه الفرس الجميل ، وتتجلى ـ عند الرجل ـ فى صورة المرأة الكسيحة العمياء ، والصماء . والبكماء .

والصورتان رؤيتان مختلفتان لشىء واحد هو المرأة الأسطورة ، وكما يتصور كل إنسان إلهه الخاص ـ وفق أمنياته الخاصة ـ يتصور الرجل والمرأة موضوعهما كما يود كلاهما أن يراه ولذلك تنطوى « مأساة العصر الجميل » على رحلة ذات أبعاد تجريدية ، تحاول الفرار من المطاردة الأزلية التى نعيش فيها ونسميها الحياة ، ويظن الإنسان أن لها وجوداً خارجيا بينما هى قابعة فى ذاته . إن الإنسان يطارد نفسه بحثاً عن القيمة ومن أجلها ويخترع لها أسماء ويخلق

لها آلهة . ولكن ما يخترعه ويخلقه كعودة ـ فى النهاية ـ إلى نفسه ونحن نسقط هذه المعانى والقيم على آلهتنا فى عصرنا الحالى ـ الذى كثرت فيه الآلهة دون أن ندرى ـ فلا ندرى أننا نسلب أنفسنا ـ بذلك ـ حقها الوحيد فى الحياة . بدل انتظار عطاء الآلهة التى أعطيناها كل ما نملك ، هذه هى الرؤية العامة التى تدور حولها هذه القصة الطويلة .

وتتكون القصة من ثلاثة أجزاء : « على هامش العصر الجميل » . و « فصل فى الجحيم » و « أفراح الجسد » . ونتعرف فى الجزء الأول ـ على مفردات العالم الأساسية . وهى رجل ، وامرأة ، وسرير ، وجردل للفضلات . ويظهر الإنسان وكأنه لا يفعل شيئاً سوى ممارسة اخراج الفضلات والقاذورات ، ويتجسد الزمن فى الفصل المضارع . ليصبح الزمن الآنى المفرغ من كل أبعاد التاريخ ، فكل ما يؤرق الرجل والمرأة يرتبط بما وراء الباب . حيث توجد المرأة الأسطورة . أما الجزء الثانى ، فتتخيل فيه المرأة حضور المرأة الأسطورة ، والرجل غائب فى نومه وتحدث المواجهة بين المرأتين فى عالم يخلو من كل شىء سواهما ، فتعطى المرأة كل خيالاتها عن نفسها إلى المرأة الأسطورة . فتبدو جميلة ورائعة . أما الجزء الثالث « أفراح الجسد » . فيمثل محاولة الخروج من رتابة الحياة ، واختيار المعرفة الإنسانية عن طريق الفعل الذى يتجه إلى المشاركة مع الآخر ، ويأخذ

الجنس بعداً أسطوريا للتواصل الإنسانى ، فيرمز إلى الخروج من ربقة قدر لافكاك منه .

والمرأة الأسطورة ـ هنا ـ أمتداد لمعنى الخفى والظاهر فى جملة اعمال ضياء الشرقاوى فى المجموعة الثالثة . ولكنه يتخلى ـ فى قصته الأخيرة ـ عن فكرة الصراع بالمعنى الدرامى البسيط ، ليصبح الحوار والوصف وسيلة للكشف عن حركة الإنسان فى بحثه عن نفسه وعن قيمة ، ولذلك يحدد الوصف معنى الزمن ، عبر بنية لغوية تتراوح بين المضارع والماضى المستمر .

ويختفى الزمن المتعين من « مأساة العصر الجميل » . فتبدو بلا زمن . ويسيطر عليها التجريد والتعميم . لتتوجه إلى مطلق الوجود الإنسانى . ذلك المطلق الذى يؤرق الكاتب .

فتحى غانم
والطبقة المتوسطة

يمكن النظر إلى أعمال فتحى غانم كلها باعتبارها كلا متماسكا تترابط صوره فى رسم صورة للمجتمع المصرى فى مراحله المختلفة ، وتمثل رواية « الأفيال » بداية لرصد ما يمور فى الواقع الاجتماعى والسياسى فى بداية السبعينيات ، وتعتبر رواية (قليل من الحب .. كثير من العنف) ، نهاية هذه المرحلة ، التى ركز فيها على دراسة أفراد الطبقة المتوسطة ، بحيث يمكن القول إن « الأفيال » ومجموعة « الرجل المناسب » و « قليل من الحب .. كثير من العنف » تمثل هذه الأعمال الثلاثة برغم اختلافها النوعى ـ روايتين ومجموعة قصصية ـ لوحة متكاملة ، لرؤية الكاتب الإبداعية والفكرية للمجتمع المصرى ، فالأفيال ، تطرح تصوره لنهاية الطبقة التى تلح عليه فى كتاباته ـ وهى الطبقة المتوسطة ـ التى ينتهى مصيرها بالموت والعجز ، وعدم قدرتها على تقديم أى اضافة جديدة وحقيقية للمجتمع المصرى ،

وسر اهتمام فتحى غانم بهذه الطبقة ، أن هذه الطبقة التى تزايد نفوذها بعد ثورة ١٩١٩ ، وأصبحت مسئولة - إلى حد كبير - عن ثورة يوليو ، وقادت البلاد فى مرحلة حرجة من تاريخها ، أصبحت اليوم ، تعيش همومها الفردية الضيقة ، وأصبحت غير قادرة على رؤية مشاكل الجماهير من حولها ، وقد استفاض فتحى غانم فى عرض ما وصلت إليه هذه الطبقة من عزلة سياسية ونفسية واجتماعية فى مجموعته القصصية « الرجل المناسب » ، حيث يعرض لست شخصيات تصور لنا هذه العزلة ، وهذا العجز عن الفعل أو التحقق .

بينما فى روايته (قليل من الحب .. كثير من العنف) ينتقل نقلة كيفية ، فى رؤيته الفكرية لهذه المرحلة من مراحل المجتمع المصرى ، فيطرح لنا التغييرات التى شملت القيمة بمعناها الفلسفى ، ويبين لنا أن المجتمع المصرى يشهد ميلاد طبقة جديدة أقل ثقافة وقيما ، ولكنها أكثر حيوية وقدرة على الحركة فى المجتمع المصرى ، بما لديها من نفوذ اقتصادى كبير ، وهى طبقة الانفتاحيين والطفيليين ، الذين تزايد دورهم فى الفعل السياسى داخل المجتمع نتيجة لزيادة قدرتهم على تملك وسائل الإنتاج ، وأصبحت الطبقة الوسطى التى لاتملك ، عاجزة عن الفعل ، ومن يملك القدرة على الفعل وهم الانفتاحيون ليس لديهم أى وعى ، أو صورة للحياة ، ولذلك ستكون لغة العنف

والتشابك هى اللغة السائدة بين التكوينات الاجتماعية التى لم تستطع أن تقدم صيغة ديمقراطية مناسبة للتحاور من خلالها . وأهم ما يميز تجربة فتحى غانم الروائية هو تأكيده على أهمية الصراع العربى الإسرائيلى ، كبنية متداخلة فى تاريخ المنطقة ، ومحركة لكثير من صراعاتها الاجتماعية ، وهذا ما نجده فى شخصية : أحمد داود ، وصورة اليهودى والصهيونى فى أعمال فتحى غانم تحتاج لدراسة مستقلة ، وهو يرصدها بوصفها جزءاً من صراعات الداخل . ولايستطيع المرء أن يغفل الجوانب السياسية لأدب فتحى غانم ، فهو مصر ومثابر على تصوير الواقع السياسى والاجتماعى قبل الثورة حتى الآن ، حتى خيل لبعض النقاد أن أعماله الروائية تقترب من التسجيلية[1] ، بل إن بعضهم شغل نفسه بالبحث عن الأسماء

---

١ ــ فى حوار اجراه كاتب الدراسة مع فتحى غانم نشر فى مجلة الشراع اللبنانية حول ما إذا كان يقصد فتحى غانم تسجيل الواقع فى رواياته ، اجاب فتحى غانم قائلاً : (يوجد اختلاف واضح بين ما هو وقائع ، وما هو واقع بمنى ان الوقائع احداث وقعت بالفعل ، ولها تاريخ شخصياتها فى الواقع وهى الاحداث الواقعية ، وانا بعيد تماماً عنها ، وهناك فرق بين الواقع والوقائع ، كثيرة ووقائع مختلفة ، ويستخلص الكاتب ما يعتقد انه اكثر تعبيراً ، او اكثر صدقاً فى التعبير عما يراه ، ولذلك يحدث ان يقال فى رواية « الرجل الذى فقد ظله »، إن المقصود بيوسف عبد الحميد السيوفى هو محمد حسنين هيكل ، وهذا سؤال واجهت من الاستاذ محمد التابعى فمرة كنت فى بيته وقال لى : محمد حسنين هيكل كلمنى وقال : هل يكتب فتحى عنا رواية .. ولقد رددت على التابعى : لا .. اننى اكتب عن الجو الذى كنت اعيش فيه) .

الحقيقية فى الواقع السياسى التى صورها فتحى فى رواياته « الرجل الذى فقد ظله » ، و« زينب والعرش » ، بل إن أحدهم وهو « عادل حمودة » يكتب أن فتحى غانم يتنبأ فى رواية الأفيال بتحركات الإخوان المسلمين ، ويرصد تحركاتهم المقبلة ودورهم فى المجتمع المصرى فى رواية « قليل من الحب .. كثير من العنف » .

وقد تناسى هؤلاء أن الأدب برغم أن مادته هى الحياة الواقعية إلا أنه يختلف عن الواقع ، لأن اختيارات الكاتب هى التى تحدد رؤيته للعالم بوصفها رؤية فكرية ، وموقفا من أحداث المجتمع ، ودور الناقد هنا هو ألا يبحث فى المطابقة بين العالم الروائى والعالم الواقعى ، وإنما يتمثل دوره الحقيقى فى تحليله للعمل الإبداعى والكشف عن رؤية الكاتب وموقفه من حركة المجتمع خصوصا إذا كان الكاتب ملتزما مثل فتحى غانم وصل إلى فترة اعتبر أن الكتابة فى فترة الستينيات ليست لها قيمة المشاركة السياسية الحقيقية فى الواقع الاجتماعى ، فنراه يقول عن هذه الفترة « إننى لم أكتب فى هذه المرحلة ، ربما لأننى لم أجد الإضافة الحقيقية التى أستطيع أن أقوم بها النسيج الاجتماعى الجديد . ولعل الإضافة الصادقة الآن أن يعمل الإنسان ، لا أن يكتب ، بمعنى أن يمارس التحول الجديد نضاليا بدلا من التعبير الفنى المبتسر عن هذا الذى يحدث[٢] » .

---

٢ — فتحى غانم : الفن فى حياتنا . الكتاب الذهبى روزاليوسف القاهرة ١٩٦٦ ص ٧ .

ولكنه عاد فى المرحلة التى تليها للفن الروائى ، وقدم أعماله المتميزة التى تجعله يكاد يكون الكاتب المصرى الوحيد الذى يرصد نبض الطبقة المتوسطة وطموحاتها وأحلامها ، ويحرص على تحليل نماذج إنسانية من التيارات السياسية المختلفة ، ودراسة حركتها فى المجتمع ، أبتداء من الإخوان ، والناصريين ، والشيوعيين ، وأحزاب السلطة السياسية ، السرى والعلنى منها ، مثل الحزب الطليعى الذى أعدت السلطة لتنظيمه فى فترة حكم عبدالناصر ، الذى خصص له فصلا فى رواية (زينب والعرش) والتيار الدينى وهيمنة أجهزة المخابرات كما فى رواية (الأفيال) ● ولكن فتحى غانم يولى الطبقة المتوسطة اهتماما كبيرا ، ولاسيما ماتتبناه من أفكار وأيدلوجيات ومذاهب تؤثر فى سلوكها الاجتماعى وفى حركتها السياسية ، ويتضح لنا هذا عند استعراضنا الانتماء الطبقى لمختلف أبطال فتحى غانم ، فمعظم هؤلاء الأبطال الذين يشتركون فى اسم واحد هو (يوسف) ينتمون إلى الطبقة المتوسطة ، حتى تكاد تكون أعمال فتحى غانم بانوراما لتضاريس أفكار هذه الطبقة وهمومها وخصاصا الجيل الثانى منها ، الذى أخذ نفوذها يتزايد بعد ثورة ١٩١٩ ، حيث بدأ يتوطد موقعها فى الحياة السياسية .

والواقع أن هذا ليس جديدا ، لأن فتحى غانم يؤكد فى كتابه (الفن فى حياتنا) « ولقد حاولت أن أحصر نفسى فى اكتشاف الإجابة

عن سؤال واحد ، وهو عبارة عن صلة رواد الفن والأدب المعاصرين بحركة نمو الطبقة البرجوازية فى المدينة وازدياد نفوذها بعد ثورة ١٩١٩ ، وأعمال فتحى غانم الروائية تحاول أن تدرس العلاقة بين وعى أفراد هذه الطبقة السياسى ، وحركة المجتمع المصرى فى الفترة الأخيرة أخذاً فى الاعتبار الحصيلة النهائية للواقع الاجتماعى وتذبذب الطبقة المتوسطة وضياعها بين الانتهازية والطفولية اليسارية المثالية ، والواقع أن مايزيد من أهمية دراسة فتحى غانم ، أن الطبقة الاجتماعية التى يلح على دراستها هى نفسها المسئولة عن ثورة يوليو ١٩٥٢ ، وعما صاحب هذه الثورة من تغيير فى الهيكل الاجتماعى والاقتصادى للمجتمع المصرى وهى الطبقة التى تمارس السلطة فى المجتمع المصرى الآن .

وقد صدرت لفتحى غانم مجموعة قصصية بعنوان (الرجل المناسب)[٣] وفيها يواصل فتحى غانم الإصرار على اختيار نماذجه من الطبقة البرجوازية ، لكن قبل أن نستطرد فى تحليل أعمال المجموعة ، علينا أن نشير إلى أن أعمال فتحى غانم قد توقع الناقد فى منزلق أن يرى أعماله من خلال رؤية نفسية ، ويفصلها عن المحتوى السياسى الذى يريد التعبير عنه ، والحقيقة أن أعمال فتحى تغرى

---

٣ ــ فتحى غانم : الرجل المناسب مختارات فصول ـ العدد الأول الهيئة المصرية للكتاب فبراير ١٩٨٤ .

بهذا ، لأنه فى معظم أعماله ، (الرجل الذى فقد ظله) و (زينب والعرش) و (الأفيال) .

و (الرجل المناسب) يحرص على الحديث عن شخصية واحدة تكون بمثابة النواة المركزية للعمل الأدبى ، ويبرز التفاصيل المختلفة لنفسية البطل ، وهو فى الحقيقة يبرز هذه التفصيلات لأنها ردود أفعال الشخصية تجاه أحداث الواقع السياسية والاجتماعية والشخصية ، وتجاه الاحباطات المتزايدة التى تعجز الشخصية عن تفسيرها .

والواقع أن أهمية فتحى غانم أيضاً تنبع من كونه يركز على رؤية الإنسان المصرى فى الفترة الأخيرة من خلال دراسته للعلاقات السياسية والاجتماعية التى يعيشها ، وعلى سبيل المثال فإن عرضه لشخصية (مبروكة) فى (الرجل الذى فقد ظله) مرتبط بوعى مبروكة عن مجتمع القاهرة ، بحيث نلاحظ إنه لايركز على مشاعر مبروكة الداخلية الذى يعكس وعيها فحسب ، وإنما يركز أيضا على دراسة موقفها من العوالم الكثيرة التى عاشتها ، وهذا يعنى أن فتحى غانم يعتقد أن الأحداث والأفعال والعوالم هى مجال الكاتب لاختبار قدرات شخصياته .

نعود إلى المجموعة القصصية الجديدة لفتحى غانم (الرجل

المناسب) فنجد ست قصص ، يرى فيها واقع الطبقة المتوسطة من خلال ست شخصيات هم ، الدكتور جميل برهان (القصة الأولى) وشوكت الموظف الكبير اللامع (القصة الثانية) والمستشار يوسف منصور (القصة الرابعة) والصحفى المشهور (القصة الخامسة) وفلفل سايس الجراج (القصة السادسة) فنرى هذه الشخصيات جميعها تعيش صراعا مريراً وهو صراع يفصح عن انهيار البورجوازية وانتهائها ، ولكنه يبدو لنا كأنه على وشك الطفح والانفجار ، فنرى كل شخصية من الشخصيات السابقة تهرب من الماضى وتتعامى عن رؤية الحاضر ولا تفكر فى المستقبل ، إلا من الناحية الفردية للوصول إلى القمة حتى يرى المجتمع تحت أقدامه ، ولذلك فالقصص الست تصور لنا انقطاع هذه الشخصيات عن ماضيها وحاضرها ، وبالتالى فلا يرون فى المستقبل أى أفق جديد يفصح عن مضمون جديد لتغيير المجتمع فكل مخاوف هذه الشخصيات ـ بإستثناء فلفل ـ هى مخاوف ذاتيه عن هجوم الشيوعيين والناصريين عليهم ، ومن ثم فإنهم يحصنون أنفسهم بمزيد من السلطة والمناصب الكبيرة ، ولذلك فهم يعيشون قلقا عصبيا وتوترا مضنيا من الخوف الذى يصور لهم تزايد نفوذ الطبقات والتيارات السياسية الأخرى ، وتبعدهم عن مواقع السلطة التى يحتلونها ، فإحدى شخصيات المجموعة وهو الدكتور جميل برهان

يرى فى الفلاح البسيط جلفا من الديدان التى لاترى شيئا من دنيا العقل .

وقد حرص فتحى غانم أن يبرز التناقض بين واقع الشخصيات المركزية التى يدرسها فى مجموعته القصصية والواقع الموضوعى الذى يتضمن هموما أخرى غير هذه الهموم الهامشية التى تعيشها هذه الطبقة الاجتماعية ، ففى مقابل الدكتور برهان نجد الفلاح البسيط الذى يصر على دفع أجرة توصيله دون أن يأكل حق أحد ، بينما الدكتور برهان يسعى ليكون وزيرا فى الوزارة الجديدة دون أن يفكر فى حقوق الطبقات الغفيرة من الحياة ، ونرى أيضا فى مقابل شوكت الموظفون الكبير ، الموظف الصغار الذين يكتبون الشكاوى لأنهم غير مقتنعين بالمصروفات الباهظة التى تنفقها شركتهم على مظاهر الترف ، بينما هى تعانى من الإفلاس .

والواقع أن فتحى غانم قد حرص على إبراز هذا التناقض بين الشخصيات الرئيسة والواقع الموضوعى مما يوصل القارىء إلى تفسخ هذه الطبقة ، لأنه يجعله يتساءل ما الذى يجعل هذا الخلاص الفردى ، والتربع على القمة الاجتماعية فى المناصب الرفيعة هو المثل الاعلى لها ، إذا كانت هذه الشخصية التى تتحدث فى الوسائل الإعلامية عن الجماهير ، وهى فى الحقيقة ، ليست منفصلة عنهم فحسب، وإنما منفصلة عن الأبناء والزوجة أيضا ، ويتعمق هذا

التناقض فى مظاهر الحياة التى تعيشها الشخصيات منفصلة عن همومها الجماعية ، فهذا المستشار المستقيل يتخذ من الملك فاروق مثلا أعلى ، يحاول أن يحتذيه فى الجنس والمتع التى يحرص عليها بعيدا عن أولاده وزوجته ، ليعيش فى الحاضر ، ويصبح المجد لديه « هو ترك علامة تاريخية مثيرة على صدر ملكة جمال ، وهذه هى القمة التى يستحقها العظماء » .

أما الآخرون ، من فئات الشعب الأخرى الذين يعارضونه بكلام سخيف عن الاشتراكية أو نظم الحكم ، فإنه يستطيع أن يتخلص منهم ، هو الآخر ، بجزيرته الخاصة ، بأن يغطس داخل نفسه ، « فمهما علا الضجيج من حوله ، واشتد الحوار ، لايبدو عليه أنه يسمع أو يهتم بما حوله » .

أما الكاتب المشهور غير المسمى فى القصة الخامسة ، « تأملات كاتب مشهور فى آخر أيامه » الذى يحلم بأن تنجح الطاقة الأمريكية فى التوصل إلى مبيد يقضى على الأفكار الثقافية الفتاكة ، ولذلك فإنه يقول « أنا لم أفقد أبداً نغمة التفاؤل حتى وأنا أعانى من آلام الذبحة الصدرية . حاولت أن أخفى نبأ مرضى حتى لايشمت فى الأعداء الكلاب ، وحجبت أخبارى المزعجة ، لأن مهمتى المقدسة هى نشر الفرح فى البشر وبين الناس الذين يشكون من الغلاء ، فأقول لهم : سوف يعم الرخاء » .

وهكذا نجد أن معظم شخصيات المجموعة تتعدد صورها ، ولكنها تقدم نموذجا لشيء واحد يتداعى ويتهالك ، بل إن فتحى غانم يكاد طوال المجموعة ، يلح علينا بالاشارة والقول إن نهاية البورجوازية قادمة ، وها هو السوس ينخر فى القلب من صميم حياتها الداخلية .

أما القصة السادسة والأخيرة فى المجموعة فتقدم نمطا آخر من طبقة فقيرة وهو فلفل سايس الجراج ، الذى يحلم هو الآخر أن يكون ملكا ، ويكون صاحب الجراج ، فيحلم على طريقة المجتمع الذى يبيع شهادات الاستثمار التى تعود دفعة واحدة بمبلغ كبير لابأس به ، ويلجأ الكاتب إلى لعبة الاشتراك فى سرقة يصبح بعدها فلفل ملكا وسط الملوك .. وكأن فتحى غانم ينبه أن الطبقات الأخرى إذا أرادت أن تحقق نفسها على ذات الطريقة التى تسعى إليها الطبقة المتوسطة وهى التحقق الفردى والبحث عن الخلاص الفردى فإن مصيرها هو الموت .

وهكذا تنهى هذه القصة المجموعة ، وتكمل فى الوقت ذاته رؤية فتحى غان للبورجوازية وموقعها فى المجتمع المصرى فى الفترة الأخيرة ، وبقى ان نشير إلى ان هذه المجموعة الجديدة لفتحى غانم تضيف جديداً إلى رؤية فتحى ، ولكنها لا تمثل جديداً لجملة القضايا التى يطرحها فى أعماله الروائية ، ولكنه

بعمق هنا رؤيته فى أن الطبقة المتوسطة اصبحت عاجزة على ان
ترى ابعد من مشاكلها الشخصية ، ولا تضيف جديداً لا إلى
نفسها ولا إلى المجتمع المصرى ، لأنها لا ترى مشاكل وهموم
المجتمع المصرى فى صورته الصحيحة بالنسبة للجماهير التى
تشكل غالبية المجتمع .

ورواية « الأفيال » ليست رواية تقليدية تتنامى أحداثها
بطريقة تقليدية ، اى أفقية من البداية حتى النهاية ، ليكون عمل
الروائى هو وصف حركة الفعل ودوافعه ، ولكن الكاتب يصطنع
حيلة فنية ، هى السفر إلى مكان مجهول تنظمه شركة سياحية ،
ينتفى فيه إدراك الزمن إدراكاً طبيعياً .

ويسافر يوسف منصور أيضا إلى تاريخه ، بهدف إعادة بناء
هذا التاريخ ، ومن ثم إعادة بناء شخصيته ، فالرواية كلها
تحليل لتاريخ الشخصية وعلاقتها بالآخرين ولأن الرواية رحلة
استبصار ، فلم يكن هناك داع للتتابع الزمنى التقليدى للأحداث
بالنسبة للشخصية الرئيسية ، بل ترك الأمر للتداعى الذى
يتأتى نتيجة المنبهات الخارجية التى تثير ذاكرة الشخصية من
خلال الشخصيات التى تقابلها فتعيد بناء هذا التاريخ الشخصى
بهدف تحليله ومساعدة البطل على الخروج من المأزق النفسى .

فالخروج عن حدود الزمان والمكان يلائم إلحاح الشخصية

على إعادة ترتيب ذاتها : « آه .. هل آن الأوان بعد كل هذه السنوات ، بعد كل هذا العذاب ، بعد أيام الشتاء والمرارة ، ليستريح » ، وعلى إدراك موقفها من الواقع الخارجى الذى يفترسها ويفتك بها ، ومن ثم تحديد العلاقة بينها بوصفها ذاتا وبين العالم بوصفه موضوعا والمؤلف إنما يلجأ إلى هذا الشكل الفنى ، اى تركيب احداث الرواية على أساس التذكر ، ليساعد الشخصية فى مواجهة إحباطاتها المتعددة التى تبدأ من طفولتها ، اى منذ ان كان يوسف طفلاً يجلس مع بواب البيت على الدكة الخشبية فتنهره امه لهذا السلوك ، إلى ان أصبح كاتباً فى التليفزيون ، وزوجا ؛ وابا لابن يافع يختلف معه فى الفكر والسلوك .

الملاحظة الأولية : هى أننا نلتقى بشخصية مركبة ، فلم تعد تلك الشخصية التى ينحصر همها فى شىء واحد اسمه الطموح الذى يميز الطبقة الوسطى لركوب الطبقة الأعلى مثلما نجد لدى شخصية يوسف فى رواية الرجل الذى فقد ظله . وهذه الشخصية المركبة ، وصلت إلى ما يسمى « عتبة الإحباط » ، فانعكس هذا التركيب فى البناء الفنى نفسه ، الذى مال إلى التجريب والتغريب .. وهذا يعكس بسطوع رؤية فتحى غانم عن ذى قبل ؛ لأننا لا نستطيع تفسير المأساة التى وقعت فيها الشخصية باعتباره إحباطاً نفسياً نتيجة عجزه عن أن

يقدم لابنه شيئاً ، لأن هذا ممتدّ فى طفولته ، ومرتبط بأفعال الشخصية تجاه الأحداث التى يتعرض لها ، فوقعت الشخصية فيما يمكن أن نسميه بالوعى الزائف ، بمعنى أن يدرك واقعه إدراكاً كاملاً لكن سلوكه السلبى لا يتفق مع مقدار وعيه بواقعه خصوصاً فى نهاية الرواية .. حيث يستسلم للعب . ولا يمكن تفسير هذا الوعى الزائف بسبب أوحد ، ولكن جملة أسباب هى التى تشكل هذا الوعى الزائف ، الذى يكتفى فى النهاية بالهروب من مواجهة واقعة باللعب ، لعب الدومينو ، حيث يستبدل مواجهة واقعه بمواجهة الخصم من خلال قطع الدومينو ، ويؤجل المواجهة والسفر فتبع فيما يسمى بإجبار التكرار أى أن وعيه لا يمنعه من تكرار أخطائه للهروب من إنقاذ حياته ..

الملاحظة الثانية : أن الكاتب يقيم بناء روايته على أساس مفهومين لفكرة الزمن ، المفهوم الأول للزمن الواقعى وهو الذى تعيشه الشخصية فى الآن ، الحاضر ، الذى تقدم فيه الشخصية بتحليل تاريخها من خلال التذكر ومن خلال الشخصيات الكثيرة التى يقابلها فتحدثه عن ماضيه ، وهذا الزمن يتمثل فى الإفصاح عن التسلسل للأحداث مذ خرج من زيورخ إلى أن وصل إلى البقعة المجهولة التى يلتقى فيها بالشخصيات الأخرى ، ويتمثل ضعف هذا الزمن فى الانفكاك من كل تسلسل حينما يحاول يوسف منصور أن يسأل عن

الزمن ، وماذا قضى من الوقت فى إحدى نوباته التى يصاب فيها بالإغماء ، وهذا الزمن الذى يمتد من خلال الرواية يختفى منه الماضى والمستقبل ، نتيجة لجهل الشخصية عن إمكانية الحاضر .. وعدم إدراك الشخصية لطبيعة التسلسل للأحداث فيه .. بينما المفهوم الثانى للزمن ، فهو الزمان النفسى أو الفكرى ، فهذا الزمن الواقعى فى التسلسل والترابط إلا أنه يغير من طبيعته ، فهو زمن لا من حيث المقاييس ولكن من حيث النظام ، وهو الزمن الذى تعيشه الشخصية متوترة بين الماضى والمستقبل ، فيتذكر فيه يوسف منصور كل ماضيه ، ويفكر أيضا من خلاله فيما يمكن عمله فى المستقبل ، يفكر فى ابنه منذ خرج من البيت ، إلى أن أصبح عضوا فى الإخوان ، وسجن ، وهذا الزمن لا يعتمد على التعاقب البسيط ، لكنه ارتباط شرطى بالفعل الروائى الذى يجر خلفه الأحداث المترابطة حول بؤرة شعورية واحدة لدى البطل ، فمثلاً حينما يتذكر زوجته ، يذكر معها صديقه مراد وتعاملاته المالية معه ، وعرض زوجته عليه بعض المال لكى يسافر ، فهذا الزمن يعتمد على التداعى المترابط بفكرة معينة برغم أن ظاهره لا يفصح عن هذا الترابط الموضوعى ، ويتميز هذا الزمن النفسى بأنه ليس له مقياس واحد ، ويمكن ومده وضغطه حسب الحالة الشعورية للشخصية ، وإذا كان هذا الزمن يعكس ضرورة انفتاح الماضى على المستقبل ، فإن هذا المستقبل مرتبط

بالحاضر الذى تجهله الشخصية تماماً .. وقد استغل فتحى غانم حريته فى التنقل فى الزمن النفسى الذى يمكنه أن يعود القهقرى إلى الوراء فى إعادة النظام إلى الشخصية ، ولكن الفصل بينهما عن طريق تغريب المكان ، الذى فصل بين الزمن الواقعى الذى يمثل الحاضر ، والزمن النفسى الذى يمثل الشخصية من ماضيها إلى مستقبلها .. قد أوقع الشخصية فى سكونية غريبة تجعله لا يجرؤ على اتخاذ قرار مصيرى ، سواء بالخروج من هذا العالم ، أو تحديد خطة للسلوك .

الملاحظة الثالثة : إذا قارنا بين موقف يوسف منصور فى بداية الرواية حيث يسمع أعماقه تصرخ « من أنا . ماذا أريد ؟ . إن ما دعانى ابنى إليه حين انتهى إلى القتل وما تدعونى إليه تلك المرأة ينتهى إلى الضياع » وموقفه فى نهاية الرواية التى ينتهى بذات الحيرة ليسأل نفسه « أيتراجع » . أيترك حسناً فى السجن ولكن هذا مستحيل لابد أن يبحث ويفتش من جديد ليجد منفذاً للخلاص فى هذا الجدار الذى صنعته الذكريات والأيام من اليأس ، وإذا كان فى بداية الرواية يبتعد ليستريح ، فإنه هنا يفضل الانتظار والتروى على مواجهة العالم من جديد .. لأنه .. لا يريد أن يتذكر .. الخطر يداهمه مرة أخرى . الخطر فى الجنس .. الخطر فى الدين .. الخطر فى السياسة كلها أخطار لها مخالب وأنياب تنهش وتفترس .

فالهروب من الواقع والانتظار كليهما موقف واحد يحدد ضياع

الشخصية ، وهذا يعنى أن رحلة الشخصية فى تاريخها هى استبصار داخلى للعالم الذى كان يعيش فيه وليس رحلة فعلية ، حتى أنه يكاد يشعر أنه فى مصحة لعلاج الاكتئاب ، وأن ذكرياته الملحة هى هلوسة الضياع الذى يشعر به أمام ابنه ، وزوجته ، وصديقه ، وأمه ، وأبيه .. وهذا يعنى أن التغريب الذى استخدمه فتحى غانم لإضفاء جو من الغموض على العالم الروائى ، حيلة لدفع القارىء لرؤية الشخصية من داخلها وخارجها أى من خلال مفهومى الزمان اللذين وضحناهما فى الملاحظة الثانية .

الملاحظة الرابعة : يمكن تحديد مثلث للهموم التى تعيشها الشخصية ليساعدنا فى تحديد ملامحها ، ومن ثم ملامح رؤية فتحى غانم فى رواية الأفيال ، فالشخصية ضائعة بين الماضى الذى يحمل رواسب عميقة يريد أن يخفيها ، حتى إنه عندما تقدم لخطبة زينب لم يذكر لها شيئاً عن أهله .. والحاضر الذى يعيش تعاسته مع زينب وعمله فى التليفزيون ، والمستقبل الذى لا يملك منه شيئاً سوى ابنه حسن الذى يرقد فى السجن .

ويوسف منصور مشدود بين هذه الأضلاع الثلاثة ، وتائه فى مشاعر غامضة من الأنانية والكرامة والعزة بالنفس التى ورثها من ماضيه ، وزوجته التى شعر معها أنه لا شىء ، لهذا فهو لا يدرى ماذا يقدم لابنه من هذا الإرث الذى يحمله على كتفيه ، (أيقدم له جده ..

منصور سالم ، ومعه جدته كوثر هانم وعشيقة جده فاطمة هانم شريف ، وزوج جدته لطيف صبرى ، ما ذنب الولد الصغير فى هذا ، أيقدم له مدرسته .. أيقدم له السلطة برجال الشرطة ، والمنافقين والشامتين والنهازين ..) ص ٣٦٤ من الرواية فهو هنا شعر أن قضية ابنه حسن ليست منفصلة عن قضية الوطن وما يمور فيه من قضايا ومشاكل ، وإن قضية يوسف منصور تتحدد فى أنه كان بلا قضية ، (فهو كان مشغولاً بأبيه وأمه ، مشغولاً بشيخ الأزهر وشقيقه . يوسف منصور الذى ضاع منه الحب . سواء الحب الذى عرفه أبوه . حب العشق الملتهب الفاجر الذى يشترى به العاشق الدنيا وما فيها .. أو الحب كمعنى أو عاطفة أو مسئولية .. ضاع منه الحب وضاع منه الزواج . ضاع كل شىء .. ربما لأنه لم يحارب لقضيته .. لعل ابنه حسناً أفضل منه ألف مرة وقد أمسك بالسلاح يقتل به .. المهم أنه يعرف أن الإنسان لابد أن يحارب من أجل شىء ، حتى ولو كان يحارب نفسه ..) ص ٣٦٣ .

بل إنه يشعر بموقفه السلبى لأن هو الذى دفع الثمن لتقوم إسرائيل ، لأن جابى اسكنازى ضحت بحبها من أجل قيام إسرائيل .

ولعل ذكاء فتحى غانم جعله ينهى الرواية وإحساس القارىء أن المأساة الشخصية التى يتعرض لها يوسف منصور هى جزء من مأساة الوطن الضائع بين الماضى والحاضر ، لا يرى طريقاً واضحاً

بين تعاليم السلف وأفكار المعاصرين الجدد .. لذلك فهو يتوه .. وإذا عزلنا جوهر القضية الاجتماعية عن المأساة الفردية سنرى المأساة كجزء من القضاء والقدر المحتوم الذى لا مفر منه ، بينما كيف يمكن يكون هذا ونحن نعيش فى عصر يحسب كل الاحتمالات المجردة ليختار إمكانية واحدة تدفع الإنسان لرؤية مستقبله بشكل أفضل .

والمثلث الآخر الذى يقابل المثلث السابق هو الدين والجنس والسياسة ، بوصفه المثلث الجديد الذى يجسد الهموم التى تؤرق الطبقة المتوسطة بوصفها أفراداً ، هذه الهموم التى تنتج الاختيارات التى نجدها لدى الطبقة المتوسطة ، فمن يقع أسير تاريخه يختار الدين كملجأ للخلاص ، ويتطور لديه كأيديولوجيا للفعل ، ومن لا يرى سوى واقعه ، يختار الجنس ، ومن يراهن على المستقبل ولا يرى إسرائيل بوصفه مركز التغيير السياسى ، يقع فى السياسة بمفهومها الضيق ، وهذا المثلث وتركيبه هو ما يشكل ثالوث التحريم ويمثل توجهات المجتمع فى كل مرحلة .

سعد مكاوى روائيا

قراءة فى روايتى

« الرجل والطريق / ولا تسقنى وحدى »

برز سعد مكاوى (١٦ أغسطس ١٩١٦ - ١١ أكتوبر ١٩٨٥) كروائى حين أصدر روايته الرائعة « السائرون نياما » ١٩٦٥ ، والتفت الجميع إليه ، رغم تراثه الهائل من مجموعاته القصصية التى تربو على الثلاثة عشر مجموعة ، ولكن هذه الرواية تكتسب مكانة خاصة فى الأدب الروائى المصرى والعربى ، لأنها تقدم لنا رؤيته للواقع الاجتماعى من خلال الأرث التاريخى للشعب المصرى ، ولأنها - أيضاً - محاولة ريادية للرواية التاريخية فى المفهوم الجمالى المعاصر ، فهذه الرواية تمثل دراسة لهموم الواقع السياسى والاجتماعى المصرى من خلال التاريخ ، ومن خلال أصعب الفترات وهى فترة حكم المماليك ، التى تتعقد مسالك هذه الفترة فى كتابات المؤرخين ، فما بالك بروائى يتمثل هذه الفترة ، ولا يراها كأحداث جزئية ، وإنما يعتبرها بؤرة يكتشف من خلالها السمات العامة والكلية للشعب المصرى ،

فالرواية ، ليس بها بطل وحيد وإنما مجموعة من النماذج تمثل الشعب المصرى ، بمختلف فئاته ، وشرائحه .

وسعد مكاوى فى هذه الرواية يحتفظ برائحة الفترة ، حتى يكاد القارىء أن يشمها وهو يتجول معه فى أزقة القاهرة ، وأقبية العميان والمجاذيب ، ويبتعد مكاوى عن الطريقة السائدة فى كتابة التاريخ فى الأعمال الروائية لدى جورجي زيدان ، الذى يركز على الأحداث السياسية والتاريخية فى عصره ويعرضها من خلال قصة حب بسيطة فى هذا العصر ، بل يركز مكاوى على نقل صورة لروح الشعب المصرى ، فيبرز دور رجل الشارع ، ودور المتصوفة والمجاذيب فى الحركة الوطنية ، ولذلك فالرواية يمكن أن تدرس من خلال عدة مستويات منها : البنية التشكيلية للرواية التاريخية لديه ، ورؤيته لدور الدين فى الحركة الوطنية ، الهجرة إلى الداخل والخارج : مقاومة العدو الداخلى ، والعدو الخارجى . وغيرها من الموضوعات التى تدل على الجهد البالغ الذى بذله سعد مكاوى فى كتابة هذه الرواية .

والواقع أن هذه الرواية تكشف عن فلسفة خاصة بسعد مكاوى فيما يختص برؤيته لقضايا الواقع الاجتماعى المصرى ، وفحوى هذه الفلسفة أنه ينظر للإنسان المصرى باعتباره كلا تاريخياً . يترابط حاضره بماضيه ومستقبله ولذا فهو يرى أنه لا يمكن رؤية مشاكل الواقع الآنى بدون الرجوع للتاريخ / الماضى . ولا يمكن تصور

لستقبل بدون هذا الجدل الثلاثى بين الأزمنة المختلفة ، لأن الإنسان
لد سعد مكاوى هو هذا الكل التاريخى ، أنه محصلة للأزمنة
لختلفة التى تعطيه قسماته الحالية .

وسنرى فى رحلتنا عبر رواياته : الرجل والطريق ١٩٦٤ ،
السائرون نياما ١٩٦٥ والكرباج ، ولا تسقنى وحدى ١٩٨٥ ، أن
لإنسان لديه وحدة متكاملة من الداخل والخارج ، ولذلك فهو يرى أن
لإنسان لكى يواجه القماءة الموجودة فى الخارج ، عليه أن يفسح
جمال مكانا رحيبا فى داخله فهذا الإنسان هو محور رواياته الأربع .

وقضية الداخل والخارج ، كما بينا ، هى الموضوع الرئيسى
رواياته ، ففى روايته الأولى ـ الرجل والطريق ـ نلتقى ببذرة الهموم
لفكرية فى البحث عن الطريق ، (لاحظ أن لفظ الطريق هنا يستخدمه
مكاوى كما يستخدمه الصوفى ، أى إشارة إلى الانتقال من الزيف إلى
الحقيقة ، التى يسلك المرء الطريق إليها عبر درب يطلق عليه
المتصوفة لفظ « الطريق » ، ولذلك تكثر لديهم ألفاظ السالك ،
والطريق ، والمريد والشيخ) ، والواقع أن اهتمام سعد مكاوى
بالصوفية يتضح جليا فى الروايات الثلاث ، الرجل والطريق
والسائرون نياما ، ولا تسقنى وحدى .

فالتصوف فى الرواية الأولى يتضح لنا فى بحث البطل ـ فى الرواية ـ
عن الخلاص من القبح ، فأتخذ طريقه للتصوف عن طريق الفن ،

لأنه يريد أن يكتشف سر الكون من خلال الفن التشكيلى الذى يمارسه ، حتى استطاع عن طريقه ـ أى الفن ـ أن ينصت للأشياء والطبيعة وهى تكشف له عن خصائصها وصار فى وسع بطل الرواية أن « يحسر الستر عن بعض سر الأشياء الحميم ، من أجل أن يلتحم بالروح الكونية والسر الأكبر » .

ونلاحظ فى هذه الرواية الأولى للكاتب أن الواقع بمفهومه المادى مغيبا ، ولذلك كان هم الكاتب البحث عن الحقيقة فى داخله ، وليس فى خارجه ، « ليس المهم أن تقتل الثعبان المهم أن تقتل فى نفسك الخوف منه ص ١١٤ من رواية الرجل والطريق » .

ولذا كان بطل القصة لا يعيش مرحلة الضرورة ، وإنما هو رجل فنان ارستقراطى ، يعيش من ريع أرضه ، ويمارس هوايته فى حب الحقيقة والفن والجمال . ولكن فى روايته الثانية (السائرون نياما) نخرج من عالم الذات الضيقة ـ رغم رحابة ما يمكن أن يطرح من موضوعات عن علاقة الذات بالعالم ـ إلى عالم الواقع الاجتماعى ، وفى هذه الرواية ، ننتقل من الواحد إلى الكل ، ويبرع الكاتب فى رسم الخطط المتشابكة لمصائر أبطاله ، وكأنه يرسم لوحة تشكيلية لايهمه فيها لون واحد ، وإنما يهتم بالألوان المختلفة بقدر متساو . وفى روايته الثالثة (لا تسقنى وحدى) ، نلتقى بهذا الجدل بين الفردى والكلى ، فنلتقى بالعالم الاجتماعى الخارجى ، وبالعالم الداخل

لخاص بالإنسان ، وفى الرواية لايجهد - الكاتب - نفسه فى رصد لتفاصيل الدقيقة للعصر الذى تدور فيه الرواية كما فعل فى رواية (السائرون نياما) ، وإنما يتمثل الروح العامة والملامح الكلية للعصر لذلك فالتاريخ هنا ليس تاريخا عينيا ، يستحضر منه الكاتب حوادث عينها ، وإنما التاريخ هنا هو تاريخ الوعى الإنسانى بنفسه ، إدراكه لنفسه وللعالم المحيط به وللآخرين .

إن علاء الدين السوهاجى الشخصية الرئيسية فى العمل الروائى هو شخصية ذات ملامح عامة تكاد تقترب من مفهوم النمط المجرد ، ذلك فهو يبدو كالرمز للإنسان الذى يمكن أن يوجد فى أى عصر ، وعلاقته بابن الفارض والسهروردى ، ليست علاقة حياتية ، وإنما هى علاقة فكرية وروحية ، ويمكن لأى إنسان أن يقيم هذه العلاقة ولا يشترط أن يقابلهم بشكل عينى ، فعلاء السوهاجى كان مريدا على طريقتهم ، سعى إليهم ليتخلص من أدران وقماءة نفسه ، ليصفو . ويخلق قوة روحية يقاتل بها دمامة العالم الخارجى وقبحه .

ولكى نوضح ملامح رؤية الكاتب علينا أن نستعرض رواياته الثلاثة كنماذج . تبدأ رواية « الرجل والطريق » بتوطئة ميتافيزيقية ، يحدد فيها الكاتب رؤيته للخلق ، أى خلق الله للإنسان ، وهى مقطوعة زجلية ، تتكون من ثلاث مقاطع يبين فيه أن الإنسان وتر مشدود ما بين الأرض التى خلق منها « حفنة تراب فى الأرض » ،

وبين الروح الذى يظهر لديه فى الكلمة والحب ، وهذا التقابل بين المادى والروحى فى الإنسان الذى يشير إليه الكاتب ، يفصح عما تحويه الرواية من اغتراب الإنسان وتدرجه فى الترقى من حال إلى حال على طريقة الصوفية حتى يتوحد بما حوله من كائنات وأشياء ، وهذا التوحد يتم عن طريق الكلمة (أى الفن) ، والحب (أى علاقة الإنسان بالآخر) ..

فتبدأ الرواية بشرح العلاقة بين الآنا والآخر الذى يقابله فى الجوهر ، فالراوى ـ أى بطل القصة ـ يحضر مأتما لهارون (وهو الآخر الذى يحضر مأتما والقتل فى القرية / العالم) ، فالراوى يضع نفسه فى علاقة تقابلية بين تصوراته التى تدعو إلى الخير ، وبين هارون الذى مات وكان يمثل الشر ومات مقتولا .

(لاحظ أن قصة الخلق تبدأ بقتل الإنسان لأخيه) ثم يحلل لنا الراوى الأزمة الباطنية العميقة ، « حين ارتطم الإنسان الحقيقى الذى فى قلبه بالواقع الموجع من حوله ، شىء كالصدع فى جدار النفس » ص ٧ .

فعلاقة الانفصال التى تبدأ بها الرواية ، انفصال الرفيقين ، (الراوى وهارون) ، رغم تناقض مسلك كل منهما فى الحياة ، تطرح لنا كيف بدأت الخليقة ذاتها بالخير والشر معا ، ثم يتطور وعى الراوى فى البحث عن حل لاغترابه الميتافيزيقى ، فيكتشف أن (ركائز هذه

الحياة هى أعمدة الإيمان بأن القلب البشرى الذى لا يزال فى نقائه طفلا هو جوهرة الوجود الحقيقية ، وأن الإنسان الألهى الذى يداخلنا هو هدف كل جهد فى الوجود الإنسانى ، بل هو المصلحة العليا ، فليس فى وجودنا كله قيمة تعلو هذه القيمة) ص ٧ من الرواية .. وهذا الاكتشاف يتم على المستوى النظرى ، ولكنه لا يتحول إلى ممارسة يومية ، وصلاة حياتية فى محراب الكون إلا من خلال الفن والحب .

والحب لا يفصح عنه الكاتب فى بداية الرواية ، لأن تجربة الراوى اخفقت ، لذلك يبدأ بالفن ، فالحب لم يعرفه ، « لأن زوجته لم تكن تهتم بما يفكر فيه ، ولم يكن يحبها ، ولم يستطع أن يتعرف عليها بشكل إنسانى من خلال صحبة الزواج » ، فلقد ماتت زوجته بعد عشرة أشهر من عقد القران ومات الجنين فى بطنها أى ماتت كل صلة بينهما ، ويعبر الراوى عن علاقته بزوجته فيقول : (كان الجنس فى قصتنا القصيرة هو وتد الخيمة) ص ٨ .

والفصل الأول من الرواية يتعرض لدراسة « الموت » وأشكاله المختلفة ، فيطرح الكاتب أن موت فاطمة بالنسبة للراوى كان يعنى « افتقاد رفيقة السرير والليل الطويل » وموت هارون يمثل قتل الإنسان الأول لأخيه ، ويبين لنا الكاتب أن هارون قتل فى صيف ١٩٤٧ ، (وتحديد الكاتب للسنة هى الإشارة الوحيدة طوال الرواية

إلى تاريخ موضوعى تدور فيها الرواية ، ولا ندرى ما أهمية هذه الإشارة ، للسنة التى قتل فيها هارون ، لاسيما أنه لا يشير طوال الرواية أى ملمح من ملامح الحياة السياسية والاجتماعية فى مصر فى هذه الفترة ، فالرواية تفتقد إلى التاريخ بمفهومه العام والخاص ، لأن الرواية تركز على الصراع بين الخير والشر ، ولذلك نرى أنها تنطلق إلى أفق التاريخ البشرى للإنسان بشكل عام ، فغربة الراوى ، وصراعه ضد الشر هى بؤرة الصراع فى الرواية على مستويين ، المستوى الأول ، الشر الذى يصارعه داخل نفسه والمستوى الثانى الصراع ضد الشر الخارجى ، ولذلك فأشخاص الرواية جميعهم رموز دلالية لما يعتمل فى وعى الكاتب ووجدانه عن تراجيديا الصراع بين الإنسان والشر) .

وسعد مكاوى لا يقف فى هذه الرواية عند الموت كدلالة ميتافيزيقية وانطولوجية للوجود الإنسانى فحسب ، وإنما يربط بينه وبين فكرة الخطيئة الأولى التى يرثها الإنسان ، ويحاول أن يكفر عن ذنوبه من خلال العذاب البشرى فى هذا العالم .

ويضيف الكاتب للموت وجه آخر ، حين يتحدث عن موت الشيخ عبدالرحيم ، الذى يمثل موته أسطورة من أساطير القرية ، لأنه دفن بعد ماظن الجميع أنه قد مات فعلا ، بينما هو حى ، لأنه

حين تم فتح المقبرة وجدوا الشيخ عبدالرحيم منتصبا بجوار باب القبر مشبوحا بعجز الحياة[1] .

وهذا يبين أن الكاتب لا يصدق أن الإنسان يموت ، فهذا الموت الجسدى مجرد وهم ، فالحياة الحقيقية تكمن فى هذه الطاقة الروحية الهائلة للإنسان ، لكن حدود الجسد والعالم ، تجعل الإنسان « يتوفى » عجزا وقهرا ، ولذا تلح على الراوى - فى الرواية - صورة الموت القهرى على يد المقبرة التى تفتقد إلى ابسط صورة الحياة ، فيتخيل أنهم قد دفنوا فاطمة وهى حية مثلما فعلوا مع الشيخ عبد الرحيم .

ويمكن أن نرصد أربع صور للموت عند سعد مكاوى هى : الصورة الأولى ، موت هارون مقتولا فى ظروف غامضة ، والصورة الثانية : موت الشيخ عبدالرحيم فى قبره مشبوحا ، والصورة

---

(١) إن صورة الموت فى القرية المصرية ، تعنى لدى الوجدان الشعبى ، إن الميت يقوم من رقدته فلا يستطيع أن يزيح غطاء القبر فيموت ، وهذه صورة متواترة على اللسان فى القرية ولقد عبر عنها يوسف ابو رية فى روايته الأخيرة عطش الصبار فيقول فى مطلع الرواية :

وهى فى ظلمتها حاولت القيام مع القائمين غير أن الأرض التى ارتفعت والسقف الذى هبط منعاها ، فاستسلمت لنومتها بين الكفن المحلول .. ص ٧ (روايات الهلال)

وهذه الصورة تقترب من الصورة التى قدمها سعد مكاوى فى روايته الرجل والطريق من قبل .

الثالثة : موت فاطمة . قبل أن تضع وليدها . والصورة الرابعة للموت فتمثل فى صورة عجزه الخاص أبان بحثه عن الحقيقة ، فهذا العجز صورة للموت لديه..

وبديهى أن نتساءل عن ماهية الحقيقة التى تدور حولها رواية (الرجل والطريق) ، بل هى الموضوع الرئيسى لها ، فهل يبحث الكاتب عن الحقيقة بمفهومها الضيق الذى يرتبط بحدود الإنسان الفرد ؟ أم أنه يبحث عن الحقيقة بمفهومها العام الذى يشمل الكون والإنسان والله ؟

والواقع أن الباحث يزعم أن الحقيقة عند سعد مكاوى هى الحقيقة عند هيدجر الفيلسوف الألمانى ، الذى يرى أن الحقيقة مرتبطة بالأليثيا» أو اللا تحجب ، أى بكشف الموجودات ، بأن تجعلها عن أن تكشف عن حضورها الحقيقى ، أن بحث الإنسان عن الحقيقة هو أن يتعلم الإنسان كيف ينصت للوجود ؟ كى يفصح له عن ماهيته ، وهذا ما قد أبرزه سعد مكاوى فى رحلة البطل فى هذه الرواية ، فنجد أنه يتخذ من هذا المفهوم للحقيقة معبراً إلى المفهوم الكونى وتوحده مع الحقيقة الكلية[٢] .

---

(٢) من المصادر المفيدة التى تساعدنا فى فهم أعمال سعد مكاوى . كتاب « المشكلات الروحية فى الأدب المعاصر » =

والرواية تطرح تساؤلا أعمق من هذا ، وهو كيف يعبر الإنسان مفهوم الحقيقة الفردية إلى مفهوم الحقيقة الكونى الشامل وهو مشدود إلى فرديته الأنانية ؟ أى كيف يمكن الانتقال والترقى من مقام الخاص إلى العام ، من التوقف عند الجزئى إلى التوحد مع المطلق ؟ وسعد مكاوى يشير إلينا من خلال الرواية أن هذا الطريق إلى الحقيقة يكون عند طريق التحرر ، والتحرر هنا ليس هو معرفة الضرورة كما هو الحال عند هيجل فى صدر تعريفه للحرية ، ولكن الحرية عند سعد مكاوى فى هذه الرواية ذات بعد ميتافيزيقى ، لأن الحرية هنا شرط لادراك الحقيقة .

ونلج بعد ذلك عالم الرواية ، فنبدأ فى دخول العالم الأرضى : و « الأرض » لدى سعد مكاوى هى حلبة الصراع بين الخير والشر ، الظاهر والباطن ، الزيف والحقيقة ، فنجد الراوى ـ بطل الرواية ـ يذهب لزيارة أرملة الشرير هارون الذى كان يتمنى قتله ،

= — Spiritual problms in contemporary literature ed. by: S.R. Hopper. Harper & Brothers, New Yoek, 1957.

والكتاب عبارة عن مجموعة من المقالات والدراسات لمجموعة مختلفة من الباحثين ، وكلها تدرس المشكلات والموضوعات الروحية فى الأدب المعاصر والكتاب مقسم إلى ثلاث أجزاء .

١ ـ الدين وموقف الفنان .
٢ ـ الدين ومعانى الفن .
٣ ـ الدين ومعتقدات الفنان .

فيتساءل وهو يواجه هذه المرأة البدينة : ما هى الحقيقة ؟ وأين وجه التطابق بين ظواهره التى تنم عن حزنه على الفقيد ، وباطنه الذى يفرح لموته (لاحظ حديث هيدجر عن التطابق والحقيقة : انظر نص نداء الحقيقة لمارتن هيدجر : ترجمة وتقديم د . عبدالغفار مكاوى دار الثقافة للطباعة والنشر : انظر النص الهيدجرى) .

ويقاوم البطل « خواطره الدفينة » ، ويخاف أن يفتضح أمره ، وتظن أنه القاتل ، لأنه كان متعارضا معه عاطفيا ، لكن المرأة البدنية تفصح عما يدور بداخله ، وتنفى ما يدور بذهنه قائلة :

« إن القتل يقع عند تعارض المصالح ، لا عند تعارض العواطف » ص ٢١ ولا يترك الكاتب أى بادرة تصدر من شخوص ، إلا ويحللها من حيث علاقتها بالحقيقة ، فيبين لنا أن هذه المرأة تدرك الحقيقة ، من خلال التجربة ، لأن الحكمة بمفهومها الضيق الذى يرتبط بتفسير سلوك الناس ومصالحهم يوجد عند من أوتى التجربة ، ومهما كانت مرارة هذه التجربة ، فهذه المرأة التى تنتسب إلى بيئة رخيصة ، لأن أمها إحدى « العوالم » . تمتلك التجربة التى تفهم بها سلوك البشر .

ونلاحظ أن الكاتب فى هذه الرواية حريص على شرح ما يقول ،

بشكل تقريرى ، يبين لنا قيمة السلوك الإنسانى فى الدلالة على صاحبة فيقول : « الفعل الإنسانى ، حتى لو كان القتل ، يفصح عن عمل القاتل ونوع حياته ، ومبادئه ومنهجه » ص ٤٢ من الرواية .

ولا يقف الأمر عند هذا الحد ، ولكن تكثر فى الرواية ، أقوال طاغور التى تتكرر مرتين ، ليصيغ التجربة بشكل نظرى تقريرى ، فيقول إن طاغور كان يرد « إن الإنسان يقود نفسه للجنون إذا حجب عن نفسه لمسة الأبدية المحببة الطاهرة » ص ١٣٥ من الرواية[٣] .

والرواية تطرح لنا نموذجين للمرأة ، الفرق بينهما هو تطابق الظاهر مع الباطن ، بمعنى أن الفرق بين « جليلة » و« هيبة » ينشأ من كون وهيبة امرأة فقيرة ، كانت تسرق ، ولا تخجل من فعلها ، بل تعلنه ، كأن الفعل الإنسانى لا يمكن أن يوارى فى الباطن ، بينما جليلة هى على العكس من وهيبة فهى امرأة هارون ، تعيش فى رغد ، وترتكب الرذيلة ، ولكنها تحاول أن تخفيها ،

(٣) تشير ايماءة سعد مكاوى إلى أفكار طاغور وأقواله إلى مصدر رئيسى من مصادر تجربته ، وهو الفكر الشرقى القديم والمعاصر بوصفه مصدرا أساسياً من مصادر رؤيته للعالم ، وأهم ما يميز هذا الفكر الشرقى هو تركيزه على العالم الداخلى للإنسان ، واعتماده على المجاهدة والتصوف للوصول إلى الحقيقة .

وتدرك فى نهاية الرواية أن مصطفى الذى كان يعمل عند زوجها هو عشيقها ، الذى دبر قتله .

وبين هذين النمطين من المرأة ، تبرز لنا ابنة جليلة « صفاء » ، وهى البنت الرقيقة الحالمة ، التى ترى التناقض بين حب أمها لأبيها هارون ، وخيانته مع من يعمل عنده وهو (مصطفى) ، فتحمل ارث الخطيئة ، وينوء ظهرها بما تحمل من وزر لم ترتكبه ، فتمرض نفسها، فتعيش وحيدة تعانى العذاب الإنسانى ، والواقع أن فكرة الخطيئة الأولى التى يرثها الإنسان نجدها فى التراث المسيحى ، وفكرتها عن صورة الانسان ، فالإنسان يعانى العذاب فى الحياة لخطيئة لم يرتكبها ، وإنما يرثها ، وقد أشار إيمانويل كانط إلى هذه الفكرة وهو بصدد تنظيره للتاريخ البشرى من وجهة نظر المسيحية فأصدر كتابه « الدين فى حدود العقل وحده » ، يبين فكرة الخطيئة الأولى فى المسيحية باعتبارها من الأفكار الأساسية .

والواقع أن مصادر تجربة سعد مكاوى الإبداعية تحتاج إلى وقفة مستقلة لأنه استفاد من الدين بشكل عام : المسيحى والإسلامى ، ومن التصوف الإسلامى ، ومن الفكر الشرقى القديم والمعاصر .

نعود إلى النمطين الأولين للمرأة اللتين يركز عليهما سعد مكاوى فى بداية الرواية ، لنجد أن الفرق بينهما يمكمن فى عدم التناقض بين الظاهر والباطن لدى وهيبة ، حتى لو كان الفعل الإنسانى ليست له قيمة بالمعنى الأخلاقى ، بل يمكن أن يكون مضاد له مثل السرقة ، فوهيبة تعيش الاتساق الإنسانى ، الذى سنرى فيما بعد كيف ينمى وعيها إلى التصوف ، والذوبان فى الحقيقة الكونية الواحدة ، وتنخرط مع الشيخ (أبو العهد) (لاحظ اسم هذا الشيخ المتصوف ، « أبو العهد » ، لأن طريق الصوفية يبدأ بالمجاهدة ويطلق عليه (العهد) ، وهو ما يتعاهد عليه المريد مع شيخه فى بداية الطريق ، ليسلك معه عبر « تربية » خاصة طريق الحقيقة) كبداية الطريق للتصالح مع الذات ، بينما نجد فى المقابل جليلة التى تجد نفسها فى مأزق إنسانى ، فهى لا تستطيع التمادى فى الخطيئة مع « مصطفى » ، ولا تستطيع أن تجد السكينة والطمأنينة التى لا تأتى إلا بتجربة روحية عنيفة وقوية ، ولقد أفصح الكاتب عن بعض مظاهر هذه الأزمة الروحية التى تمر بها جليلة حين بدأت شخصيتها تتماس مع الراوى ، الذى يتخذ من ضمير المتكلم أداة له .

وبعد أن عرض لنا سعد مكاوى شخوص الرواية ، فى الفصول الأولى من الرواية ، يبدأ بعد ذلك فى نسج خيوط حكايته ، مع

« الأرملة » ، التى توكل إليه أمر العناية بابنتها صفاء ، لأنها لا تدرى ما علة دائها ، هل هى حزينة لمقتل والدها ، « هارون » ، أو مصدومة فى أمها ، حين رأتهـا تتناول اللـذة المحرمـة مع عشيقها ، ويبدأ الراوى فى التعريف بصفاء التى تمثل لديه البراءة والطهر والحب ، ويكتشف لديها بذرة هذا العشق الكونى الهائل فيحاول معها ، عن طريق أن يرعى هذه البذرة وينبتها فى داخلها لترعرع من خلال السقى بأقوال طاغـور والشعر والمـوسيقى ولوحات الفن التشكيلى ، يحاول أن يبدأ معها تجربة انطولوجية ذات بعد روحى ، أشبه ماتكون بالعلاقة بين الشيخ والمريد فى التصوف الإسلامى ، فالشيخ فى التصوف الإسلامى لا يبوح للمريد بالحقيقة ، لكنه يرشده فى طريقه لكى يتمثلها بنفسه فى تجربته الروحية ، وهنا نجد الراوى يبدأ مع صفاء من خلال الفن ، لأنه اللغة الوحيدة التى تنقل الحقيقة على مستوى الروح ، فالفن لا يفسح عن الحقيقة ، لكنه يشير إليها ، إن الفن لدى سعد مكاوى هو أشبه بالسر ، فالفن لديه هو الله ، وهو الحسى ، والواقع أن سعد مكاوى فى تصورره للحقيقة والفن والله ، يقترب من المفكر الوجودى جبرائيل مارسيل ، الذى يقسم موضوعات المعرفة إلى نوعين ، نوع يطلق عليه اسم « مشكلات » وهى الموضوعات التى نبحث فيها ونصل إلى حل ، ونوع آخر هو موضوعات يطلق عليه

اسم (أسرار) ، وهى موضوعات لا يمكن أن نصل فيها إلى حل ، وإنما هى تجربة وجدانية دفينة ، هى أسرار ذاتية ، لا يمكن نقلها عن طريق اللغة العادية ، ويعتقد مارسيل أن الله والحب والحقيقة هى أسرار وليست مشكلات ، وبالتالى فإن طريقة البحث فيها تكون عن طريق التجربة الوجودية ، لنتمثل هذه الأسرار ونعيشها(٤) .

والواقع إذا تأملنا ما يطرحه جبرائيل مارسيل فى « يومياته الميتافيزيقية » سنجد أن سعد مكاوى يقترب مما يطرحه مارسيل فى يومياته ومسرحياته أيضا ، رغم أن مكاوى لم يفصح عنه ، لكن الصورة التى يطرحها مكاوى للعلاقة الروحية بين الراوى و « صفاء » تبين لنا أن الله والحب هما أسرار يودعها الله فى وجدان الإنسان ، أو يكتشفها الإنسان ويتلقاها فى داخله ، أى أنها سر مكنون ، فالحقيقة عند سعد مكاوى هى هذا السر المكنون فى داخل الإنسان ، لا يمكنه أن يبيح به ، لأنه لا يرى معادلا له سوى الفن ، الذى ينتقل عبره هذا الإحساس بالسر الوجدانى عن طريق البذرة الجوانية ، لكن كيف ينمى الراوى هذه البذرة النورانية اللطيفة فى قلب هذه الفتاة الطاهرة وهى محاطة

---

(٤) ليس من المستبعد أن يكون سعد مكاوى قد قرأ مارسيل ، لا سيما وأنه قد عاش فى فرنسا ، ويتحدث ويترجم عن الفرنسية .

بأشواك ، صدمة الخيانة لدى أمها مع مصطفى رجل والدها ؟ وكيف يرعى هذه البذرة ، وأمها تسعى لتـزويجها من مفتش التعليم الأولى (جاد المولى) الرجل الشاذ جنسيا ، والذى يسعى للزواج منها طمعا فى ثروة أبيها الواسعة ؟!

ويبدأ بطلنا « حسن عبدالبديع » ، كما أسماه المؤلف ، وكان يمكن ألا يسميه لأنه ليس بطلا بالمعنى الضيق ، ولكنه أقرب ما يكون إلى الرمز الذى يعبر عن رحلة الوعى الإنسانى ، وكفاحه ونضاله ضد الشر بكل أشكاله ، ولذلك يعيد المؤلف مفتتح الرواية عن بداية الخليقة وبداية الوعى الإنسانى ويكرره فى بداية الفصل التاسع من الرواية ، لأنه يمثل بداية الفعل الإنسانى ضد الشر ، وطقوس الفعل الإنسانى تبدأ « بعم آدم » الذى يرمز إليه الكاتب برضوان الجنة ، فهذا الرجل البستانى هو حارس باب محراب الحقيقة ، والقهوة لديه يتم تناولها مع طقوس الاعتراف والعطاء والود الإنسانى المتبادل ، لذلك حين تسعى جليلة إلى الراوى بطل الرواية ، وكأنها تسعى جليلة إلى الراوى بطل الرواية ، وكأنها تسعى للتوبة ، والتخلص من المأزق الإنسانى التى وجدت نفسها فيه ، فتجعل من قهوة عم آدم مدخلا أساسيا للحديث الذى يكتمل (بالعطاء الكامل وهو وحدة القادر ، لو مس قبر ميت أن ينعش مادته ويعيد إليه الروح ، وكلمة السر هى الحب) ص ٧٧ .

وتعهد جليلة للراوى بأن يتعهد ابنتها بالرعاية ، فيبدأ معها رحلة استبصار عميقة ، أشبه بعملية التحليل النفسى ، حيث تكتشف علة أزمتها ، وهو ما رآته بين مصطفى وأمها ، ثم التحولات التى تحدث لها بعد إدراكها للحقيقة ، وهى فى صحبة حسن ، ويرسم القاص صورة للتوحد العظيم بالوعى الكونى من خلال الموسيقى والألوان . وترتفع صفاء من درك الحيوان إلى الملاك التى تُرى فى الجنس دناءة حيوانية .

لقد صرح سعد مكاوى برؤيته عن فن الرواية والقص فى صفحة ٨٤ من رواية الرجل والطريق فيقول : (بل لعل واجد صنوفا من فن شاحب هزيل ، يصطنع واقعية جوفاء كقطعة فلين نخرة طافية على سطح الواقع الإنسانى وعاجزة عن الغوص إلى نبض الحياة المحموم فى صميم الحقيقة) والحقيقة أن هذا النص يبين الوعى النظرى لدى الكاتب فى فهمه للواقعية ، وهو فهم خاص ، فهو يرى أنه لابد للفرد أن يصل حياته بحياة المجموعة ، (وبأن على الكاتب أن يجعل من نفسه جزءا صالحا فى موكب الحياة الزاخرة ، فيصنع ما فى وسعه لجعل الحياة مع الناس أطيب وأرحب وأدنى إلى الصفاء والراحة . والحياة التى يعنيها سعد مكاوى يشبهها بالبهو الطويل تقوم على جانبيه المرايا . والناس فى عبور هذا البهو الطويل فريقان ، فريق تشغله عن السير المرايا ، فهو لا يفتأ

يلتفت ، وحيثما يلتفت يرى نفسه ، فهو ما عاش فى شغل شاغل بنفسه .. وفريق أوتى الجرأة على تحطيم بعض هذه المرايا ، فصارت نوافذ يستطيع من خلالها أن يرى العالم الخارجى ويستحدث لنفسه مشاغل جديدة . وأنت لا تنجح فى أن تكون رجلا حقا مالم تحطم بعض هذه المرايا وتجعل منها نوافذ تطل على العالم الرحب)[٥] .

والحقيقة إن رواية الرجل والطريق ، هى رواية ذات طابع رمزى واضح ، تجنح نحو التجريد الدلالى ، فمثلا فى الفصل الثامن عشر من الرواية ، يقدم لنا هذه الصورة الرمزية : الإنسان قدماه فى التراب ، وقامته منتصبه وأمامه الثعبان ، وفى يده البلطة وفى قلبه الصراع ، والنهاية مجهولة حتى آخر لحظة : ص ١٣٨ من الرواية .[٦] وهذه الصورة الرمزية المجردة ، تبين لنا أن سعد مكاوى فى روايته الأولى كان يتبعد عن الواقعية بكل صورة من الصور ، واعتقد أن أراء سعد مكاوى فى الواقعية قد برر بأعماله فى القصة القصيرة التى حفل ـ فيها ـ بعرض إنماط مختلفة من

---

(٥) سيد حامد النساج : اتجاهات القصة القصيرة دار المعارف القاهرة ١٩٧٨ ص ٢٥٧ ـ ٢٥٨ .

(٦) الطبعة التى اعتمدنا عليها من رواية سعد مكاوى الرجل والطريق هى الطبعة التى صدرت عن عالم الكتب القاهرة ١٩٦٤ .

الحياة الشعبية ، واقع البسطاء ، لكن من يدقق فى بنية أعماله سيجد أنه بعيد تماما عن المفهوم التقليدى للواقعية ، التى تعكس لنا الواقع بدرجاته المختلفة ، فهو يرى أن بداية الفعل تبدأ من حوار الإنسان مع نفسه ، (ما عرفت فى حياتى كلها ، كهذه اللحظة موقفا كاد ينعدم فيه الخلاف بين باطنى وظاهرى لقد كانت إرادتى ماثلة كلها فى رغبتى فى ترويض الواقع وتشكيله) ص ١١٢ ويكرر أيضا فى نفس الرواية : إن لحظة صدق مع النفس ياسيدى الدكتور لهى معجزة الإنسان الحقيقية . ص ١٢٥ .

أما رواية « السائرون نياما » ، والكرباج ، فهما يحتاجان إلى وقفة طويلة مستقلة لأنه يمكن قراءة رواية « الكرباج » بوصفها تطورا لرواية السائرون نياما ، مثلما هو الحال مع رواية « لا تستقنى وحدى » بوصفها قراءة متطورة للتصوف عبر الرواية الأولى الرجل والطريق ، وقد أثرت هذا التقسيم ، الذى ينبع من ضرورة داخلية لهذه الأعمال الروائية ، ولأنه لا يمكن هنا أن نقدم قراءة نقدية لرواياته الأربع . إن رواية « لا تسقنى وحدى » تبدأ من حيث انتهت رواية الرجل والطريق ، فالإنسان بعد أن هذب نفسه ، وأصبحت « غرائزه طوع إرادته » ص ١٤٤ من رواية الرجل والطريق ، ينتقل إلى تحليل مشكلات الواقع

الاجتماعى والسياسى ، بعد أن تحرر من سجن الذات ، أى بعد أن تفرغ لمشكلات رفاقه على الأرض ، فبعد أن كان يردد فى حلقة التصوف : وما ندرى من المعطى ومن الآخذ ، وما المكان وما الزمان ، إن هى إلا خفقات روح واحد كبير فى ذروة إنفلاته من سجن اللحم والدم » ص ١٤١ . نجده يردد فى روايته الأخيرة تساؤلات عن الفساد والجهل والمرض والتخلف .

ففى رواية سعد مكاوى الأخيرة « لا تسقنى وحدى » مختارات فصول ، نلتقى بهذا الملمح الصوفى الذى يمثل أحد الملامح الرئيسية فى عالم سعد مكاوى الروائى ، فهذه الرؤية الصوفية التى سبق أن التقينا بها فى روايته الأولى « الرجل والطريق » حيث يمثل التصوف ـ بالنسبة للشخصية المحورية فى الرواية ـ حلا فرديا للخلاص من القبح والشر ، واتخذ طريقه للتصوف عن طريق الفن ، فإن البطل من خلال الفن التشكيلى والموسيقى ، حتى الرواية الأولى كان يريد أن يكتشف سر الكون أصبحت الأشياء والطبيعة تكشف له عن خصائصها وصار فى وسعه أن يحسر الستر عن بعض سر الأشياء الحميم[٧] ، ولقد بينا كيف أن هذه

---

(٧) نلتقى بنفس هذا الموقف فى رواية « حافة الليل » لأمين ريان ، حيث يبدأ آدم بالانصات لتفاصيل الأشياء والواقع ليتعلم منها سر الكون عن طريق الفن .
انظر رؤية البصر والبصيرة ـ دراسة فى رواية حافة الليل لأمين ريان فى مجلة القاهرة العدد ٨٦ أغسطس ١٩٨٨ .

لرواية تمثل المحاولة الأولى لطموح الكاتب ، ولذلك كان الواقع الاجتماعى مغيبا ، وكان بطل القصة لا يعيش مرحلة الضرورة ، وإنما هو فنان ارستقراطى يعيش من ريع أرضه ، ويمارس هوايته فى حب الحقيقة والفن والجمال ، وأهمية روايته الأولى إنهـا الارهاصات الأولى للهموم الفكرية والانطولوجية التى تلح على الكاتب ، ولكنا فى روايته الثانية نخرج من عالم الذات الضيقة - رغم رحابة ما يمكن أن يطرح من قضايا عن علاقة الذات بالعالم - إلى عالم الوقاع الاجتماعى ، ففى هذه الرواية - السائرون نياما ، نلتقى بالحشد وفى روايته الثالثة - الكرباج - نلتقى بفترة تاريخية لا تتجاوز عشرين سنة من نهاية حكم المماليك والأتراك لمصر وبداية انفراد محمد على باللطة المطلقة ، ومقاومة الشعب المصرى من خلال الثورة الشعبية بقيادة عمر مكرم ، ما بين السنوات العشر الأخيرة من القرن الثامن عشر والسنوات العشر الأولى من القرن التاسع عشر[٨] . وهذه الرواية تستلهم التاريخ للتعبير عن القهر والتسلط الذى يمارس على الشعب المصرى . فإذا كان سعد مكاوى يعرض للخاص فى الرجل والطريق ويهتم بإبراز العام فى السائرون نياما والكرباج ، حيث يرصد ببراعة هموم

(٨) سعد مكاوى : الكرباج دار شهيدة القاهرة ١٩٨٤ .

الشعب المصرى ضد من حكموه بالكرباج ، فإن رواية لا تسقنى وحدى نلتقى - فيها - بهذا الجدل بين الخاص والعام ، الفردى والكلى ، ونلتقى بالعالم الاجتماعى الخارجى والعالم الداخلى للإنسان والتاريخ[٩] .

والعقل الإنسانى يرجع لعلاء السوهاجى ، وينبع منه ، وابن الفارض والسهروردى هما كائنان فى الذاكرة ، يستدعيهما للحوار والمخاطبة ، ليواجه بهما علاء الدين السوهاجى ما يراه فى واقعه ، ولذلك فالكاتب يتعامل مع ابن الفارض والسهروردى كقيم فى ذاتها ، وبالتالى لا يكشف عن صراعها ، إنهما مصابيح على الطريق ، لأنهم يفجرون السؤال فى داخل كل منا ، ولذلك يبدو كل منهما فى الرواية كرموز مكثفة للخبرة والتجربة الإنسانية ، يختصر بهما الكاتب ويختزل حديثه الطويل عن العالم الداخلى للإنسان

---

(٩) لابد أن نشير هنا إلى أنه لا توجد رواية تاريخية ، تهتم بالتاريخ بوصفة هو اساية والوسيلة ، فالتاريخ هو أداة لعرض العصر الذى نحيا فيه ، فالغرض منها هو إدراك الحاضر وليس إدراك الماضى ، والهدف هو إدراك روح عصرنا الراهن ، وليس العصر الماضى ، ولقد كان سعد مكاوى يعى هذا جيدا فى اختياره لعصر المماليك ليقول كلمته فى الواقع السياسى المعاصر له . فالرواية التاريخية تستخدم التاريخ ، لكنها ليست أداة لفهم الماضى ، ولذلك فالأعمال الأدبية التى تقدم التاريخ كما هو دون أدنى محاولة لفهم الحاضر هى أعمال تخرج عن باب الفن الروائى ، وتدخل فى جانب الأعمال التعليمية للتاريخ .

وصراعه ضد نفسه الذى أشرنا إليه فى روايته الأولى « الرجل والطريق » .

والهجرة إلى الداخل والهجرة إلى الخارج / الواقع ، نلتقى بهما معا فى هذه الرواية ، والهجرتان ليستا منفصلتين ، وإنما كل منهما يؤدى إلى الآخر :

ولهذا يقول الكاتب ص ٨ من الرواية : « فاقتحام الواقع الخارجى لا يتأتى بغير طاقة روحية فوق العادة » . .

لا تعتمد رواية ـ لا تسقنى وحدى ـ على الحدث التقليدى فى بناء الرواية ، فهى تعتمد على الحوار ، كما هو الحال فى الموسيقى ، حيث يكون الحوار بين الأنغام هو الذى يخلق الإنسجام الجمالى سعيا وراء الإنسجام الكونى للإنسان مع ذاته والعالم المحيط به ، ولا غرابة فى ذلك لدى سعد مكاوى ، فلقد ترجم كتابا عن الموسيقى اشترك فى تأليفه خمسة من الموسيقيين الكبار . تبدأ الرواية برفيقين متناقضين ، فى رحلة قاسية عبر الصحراء من جنوب مصر إلى شمالها ، (لاحظ أيضا أن بنية القص فى رواية الرجل والطريق كانت تعتمد أيضا عل التقابل بين الخير والشر ، الجمال والقبح) ويبرر الرحلة بقوله : بعد أن اشتكت الأشجار الراسخة فى أرضنا ، لما بدأ زمن النباتات المتسلقة ، ص ٥ من الرواية لا تسقنى وحدى ، وفى كلتا الروايتين يعتمد أيضا على

الرمز ، فالنباتات المتسلقة يرمز بها للقبح والفساد بعد الانفتاح الاقتصادى ، والرفيقان فى الرواية هما علاء الدين السوهاجى ، الذى يعشق الموال ، ويبحث عن الحقيقة ، وضاق بخراب الروح وموت العقل ، ويسعى إلى أرض (لا تسودها طفيليات ، تفترس حياة الأشجار المثمرة) ، بينما رفيقه مروان لا يرى لرحلته أى معنى ، فهى حماقة قد ارتكبها ، أن يخرج من أرض الخير العميم إلى هذه الصحراء القاسية التى تطمس معالمها أشواك عدوانية وتدب فيها هوام لئيم ، وبذلك يضعنا الكاتب منذ بداية الرواية أمام نمطين متقابلين للإنسان ، إحدهما يرى أن الهجرة ضرورة لكى يقاوم الفساد الذى سيطر على الحياة ، وهو علاء السوهاجى ، الذى يرفض رأى رفيقه فى العودة إلى الوراء ، فيترك صديقه الذى استسلم لنفسه ، ويريد العودة ، بينما يتساند علاء السوهاجى على مواويله الحزينة ليقاوم عناد نفسه وعناد الصحراء الصلدة ، ونعد أن يخرج من هذا الامتحان العسير ، وهو العودة إلى الوراء أو الاستمرار ، يكتشف العالم حوله ، وتفضى الأشياء بسرها إليه : « كأن الصحراء تفجرت عيونا ، والصبار الكئيب تفتح عن أزهار كبيرة لها جمال وأبهة .. وانشقت الكثبان عن غزلان آمنة سكت عنها عواء الضوارى ، وتواثبت حول ماء العيون ، وتعانقت رقابها اللطيفة) ص ١٠ .

أى أن الكاتب منذ بداية الرواية يجعل المدخل الطبيعى لعالم لرواية هذا العالم الداخلى الذى يتسع لفعلين متقابلين ، أى أن نهر الداخل هو باب الولوج إلى عالم الواقع ، لكى نرى العالم من خلال هذه التجربة الروحية العميقة ، فلا يطغى حضور العالم الخارجى على حضور الذات ، وإنما يتسع حضور الذات ليستوعب للعالم الخارجى ، فتصبح عقارب الصحراء حشرات صغيرة تتحطم تحت نعل علاء السوهاجى ، وتضىء روحه بهذا الاشعاع الكونى ، فنراه فى صلاة داخلية ، يردد مع الكون :

« أين أنا على الطريق ، والحقيقة ما تزال بعيدة عنى ، أنا من يصبو إلى نورها بشوق جاذب بزمامى ؟ ، أين أنا على الطريق ووجدانى لا يزال عطشان ، إلى أن يتكامل فأكون إنسانا حقا ، وكفاى ممدوتان للعطايا ، وتوبتى ماتزال متضرعة على عتبات الجمال » ص ١٢ .

ويلتقى علاء السوهاجى فى رحلة الوعى التى يقطعها بأول المصابيح على الطريق ، وهو شهاب الدين السهروردى ، المتصوف المعروف ، ثم يلتقى بعمر بن الفارض ، الذى يسأله عن (الطريق) ، كيف كان ، فيرد : الصحراء لم تهزمنى ، ولكنها أخذت رفيق الطريق ، فيرد ابن الفارض : بل أخذته منك حدوده ،

التى ما كان قادرا على أن يتجاوزها . ص ١٣ ، ويفتح له ابن الفارض عالما واسعا عن طريق المكاشفة والتواصل ، فعلاء السوهاجى يرى نفسه فى ابن الفارض ، فكلاهما يهزة الشوق نحو الجمال والحقيقة ، فيأنس علاء السوهاجى بابن الفارض ، ويصحبه معه إلى عالم جديد تماما ، فيتعرف على برهان الدين الجبرى ، خطيب مسجد مصر - لاحظ أن الكاتب لم يسم المسجد باسم معين وانما أطلق عليه اسما عاما هو مصر - وبرهان الجعبرى يبدأ مع علاء السوهاجى بتحديد الهدف من الطريق والغاية من رحلة الحياة : « الإنسان ياعلاء الدين هو جوهر القضية » .

وهنا يفصح الكاتب عن مقصده الفكرى من رحلة علاء الدين السوهاجى ، فهى ليست رحلة ميتافيزيقية للبحث عن الله ، أو الوحدة وراء الأجزاء المتناثرة وإنما الهدف هو الإنسان ، والإنسان لدى سعد مكاوى هو أصل العقيدة وهدفه هو الجمال والحقيقة ، وهنا نوضح أن الاغتراب الدينى بالمعنى اللاهوتى ، وهو البحث عن الاله الواحدة الخالق للكون لا نلتق به عند سعد مكاوى ، والاغتراب عند سعد مكاوى له دلالة مزدوجة فهو اغتراب الإنسان عن ذاته ، ويفصح عن نفسه فى محاولة خلق انسجام داخلى يتواصل به الإنسان مع الانسجام الكونى

اغتراب عن الواقع الذى يمتلىء بالظلم والفساد ، والاغتراب
أول هو أصل الاغتراب الثانى ، لذلك يتساءل برهان الجعبرى :
ما مدى قربنا أو بعدنا عن جوهر عقيدتنا ، وهل نحن حقا بفطرة
هذا الجوهر عاملون ، ولجلالة خاشعون ولجماله عاشقون ؟ هل
نحن حقا مسلمون ؟ لن نبرح هذا السؤال حتى نهتك ستره
ونعانق مرارته » ص ١٦ ـ ١٧ .

فالبحث هنا عن الإنسان ، وما دام هو كذلك ، فهو يبدأ بطرح
كل المسلمات والقوانين السائدة وراء ظهورنا ، لكى نواجه الحقيقة
بنورها الساطع ، إن أول درس يتعلمه علاء السوهاجى هو تناول
العصا والنبش فى النفس ، لتكون حجم المسئولية للإنسان على قدر
حجم اكتشافه للحقيقة .

لكن ماذا بعد هذا الكشف الداخلى ؟ ، وماذا بعد هذا الوعى
الأليم الذى يكتسبه علاء الدين ، وكيف يمكن أن يرى الواقع
الاجتماعى على ضوء هذه الحقيقة الجوانية ؟ ويتساءل علاء
الدين : « هل فساد الأمة مسئولية الخارج بغزواته وعداواته
لأمتنا ؟ فيجيبه برهان الجعبرى : مسئولية الخارج فى هذا أقل من
مسئولية الداخل .. إن رياح الانكسار إنما هبت على هذه الأمة من
داخلها قبل خارجها .. انقسمنا شيعا .. وانشققنا مذاهب ..
وتفتتنا عصبيات .. وسكتنا على حكامنا حتى تحولوا من رعاة

مسئولين إلى طغاة .. وعذبنا أصحاب الرأى ؛ وأقفلنا باب الاجتهاد دون أن نخجل من أننا نضع بأيدينا أقفالا ونضعها على عقولنا .. وأى نذير أخطر من هذا القوم قال لهم بشير عقيدتهم ، إن العقل سلاحه والمعرفة رأسماله ؟ ص ٣٤ .

وهذا الرأى الذى يورده سعد مكاوى على لسان الجعبرى يفصح لنا عن رؤيته من خلال رواية الرجل والطريق ولا تسقنى وحدى ، فهو يعتقد أن وجدان الأمة وعقلها هما الأساس ، منهما يأتى الفساد ومنهما يأتى الإصلاح ، والواقع أن هذا هو مفتاح الرواية ، لأن حضور الواقعى والاجتماعى فى الرواية يتضاءل إلى جانب حضور هذا العالم الداخلى لزمرة المتصوفة الذين يحاولون أن يكونوا بؤرة أشعاع تضىء وجدان أمة وعقلها ، كى تستطيع أن تقاوم الفساد الداخلى والغزو الخارجى .

إن هذه إشارة نقدية سريعة إلى خصوبة أعمال سعد مكاوى ، وهى جزء لا يتجزأ من نسيج الثقافة المصرية المعاصرة ، لعلى أفتح بها بابا للاهتمام به والكتابة عنه . وهى تحية لهذا الرائد الكبير فى ذكراه .

***

كتب صدرت للمؤلف

١ ـ علم الجمال لدى چورج لوكاتشى ، الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٩١ .

٢ ـ فلسفة هيچل الجمالية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت ١٩٩٢ .

٣ ـ جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل بالمؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٣ .

٤ ـ علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت ، ادورنو نموذجاً ، سلسلة نصوص ٩٠ ـ القاهرة ١٩٩٣ .

صدر من هذه السلسلة

إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة

● ضمن اهتماماتها المتعددة بالنشاط الثقاف بمختلف أشكاله ، تعنى الهيئة بإصدار عدة سلاسل من الكتب هى :

اولاً : سلسلة اصوات ادبية :

— مخصصة لإبداع أدباء مصر ف كل مكان ف الشعر . ف القصة ، ف الرواية والمسرحية .

— تصدر ف اليوم الأول من كل شهر .

ثانياً : سلسلة « كتابات نقدية » :

— تواكب الإبداع الأدبي بالدراسة والتحليل ولا تغفل النظريات النقدية والعربية والعالمية وتفتح صدرها لكل فكر جاد يتسم بالطابع النقدي .

— تصدر ف منتصف كل شهر .

ثالثاً : كتابات الثقافة الجديدة :

— تتناول حياة ابرز المفكرين واعمالهم وادوارهم ف إضاءة العقل والوجدان ودراسة تحليلية لإنجازاتهم ف خدمة الفكر والإبداع العربي .

— تصدر كل شهرين .

رابعاً : سلسلة « مكتبة الشباب » :

— تاخذ على عاتقها مهمة التثقيف العام بتقديم كتب مبسطة تتناول مختلف الوان المعرفة .

— تصدر كل شهرين « مؤقتاً » .

رقم الايداع	٩٣/٩١٣٤
رقم دولـى	٩٧٧ - ٢٣٥ - ١٤٠ - ٤

مطابع روزاليوسف الجديدة

هـــذا الكتــــاب

يحاول هذا الكتاب الكشف عن الخطاب الثقافى للابداع لدى بعض كتاب القصة والرواية، وهم أمين ريان، وسعد مكاوى، وضياء الشرقاوى، وفتحى غانم، من خلال ما يسمى بالمنهج الجمالى، وهذه النصوص لهؤلاء الكتاب يجمع مابينهم الكشف عن اللامرئى من خلال المرئى.

د. رمضان بسطاويسى



الثمن جنيه واحد

مطابع روز اليو